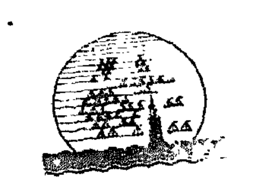



مفاهيم الشعرية
دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم

«هذا الكتاب هو ـ في الأصل ـ أطروحة قدمت إلى كلية الآداب ـ جامعة بغداد ـ ونوقشت في 1992/1/30، وحازت على تقدير جيد جداً عال».

* **مفاهيم الشعرية** (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)

* تأليف: **حسن ناظم**

* الطبعة الأولى، 1994

* الناشر: **المركز الثقافي العربي**

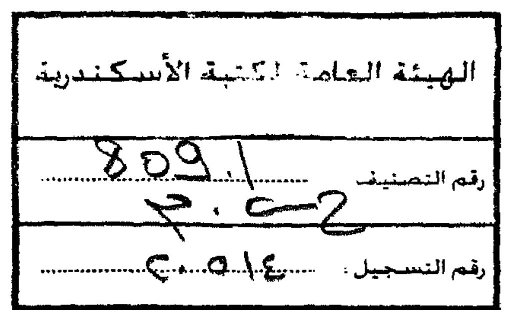
* العنوان:

□ بيروت/الحمراء ـ شارع جان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث.
* ص. ب/113-5158/ * هاتف/343701-352826/ * تلكس/NIZAR 23297LE/

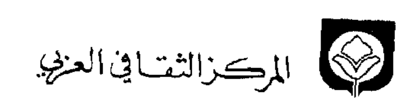
□ الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي ـ الأحباس * ص. ب/4006/ * هاتف/307651-303339/
● 28 شارع 2 مارس * هاتف /271753 - 276838/ * فاكس /305726/.

مفاهيم الشعرية

دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم



حسن ناظم



إهداء

إلى أبي الشاهق

رغم ريحٍ صفراء

تمهيد

لم تكن البلاغة لتفي بغايات الدراسات الأدبية التي يقع على عاتقها إعطاء تفسير ينطوي على موضوعية ما للنص الأدبي، وبالمقابل، فإن النقود الانطباعية والحدسية لم تتوفر ـ هي الأخرى ـ على أية موضوعية في تناولها للنصوص، ومن هنا كانت الحاجة إلى تهيئة أرضية صالحة لمعالجة النصوص الأدبية، وتعنى هذه التهيئة ـ بالدرجة الأولى ـ بعلمية المعالجة النقدية.

ومن جانب آخر، فقدت الصورة الشعرية ـ مع الشكليين ـ مفهومها القديم الذي يعطيها سمة الهيمنة على الشعر بوصفه تفكيراً بوساطة الصور حسب التحديد القديم، وأصبحت الصورة وسيلة من وسائل متعددة للغة الشعرية.

وفي إطار الاعتراضين السابقين، بُدِىء ـ مع الشكلين الروس ـ ببلورة مفاهيم كلية تنطوي على قوانين الأعمال الأدبية، وقد أجملت هذه المفاهيم بمصطلح واحد هو الشعرية Poetics. الشعرية Poetics هي قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر، غير أن الشعريات(*) الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنوناً إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفن السينمائي، كما اتسع المدى أكثر فأكثر ليصل إلى البحث في شعرية الأشياء الواقعية كما عالجها غاستون باشلار في «جماليات المكان» وشعرية التصورات الذهنية كما عالجها كمال أبو ديب في نظرية الفجوة: مسافة التوتر، وبيّنٌ أن المجالين الأخيرين لا يمتان بصلة إلى اللغة في الشعر أو اللون في الفن التشكيلي أو اللقطة في الفن السينمائي. وهذا يعني أن الشعرية الأخيرة إنما هي شعرية خارجية لا تستنبط قوانين المادة الأصلية التي يتمظهر عبرها الفن الإبداعي، بل تكون هذه المادة (اللغة في الشعر مثلاً) بمثابة الجسر الموصل إلى قوانين التصورات المحمولة عليها (اللغة) أو عليه (الجسر) لا إلى قوانينه ذاتها.

(*) تلافياً لاي نفور محتمل من لفظة (شعريات)، أوضح تسويغين لاستخدام هذه اللفظة، يستند الاول إلى أن الشعرية متنوعة بتنوع الاجناس الادبية والفنية، ومتنوعة بأنواع الجنس الواحد أيضاً، فهنالك ـ مثلاً ـ الدراما وشعرية اللوحة... إلخ، ويستند التسويغ الثاني إلى النظريات التي وضعت للكشف عن قوانين الابداع، وهي نظريات مختلفة ومتعددة كما سيتضح في أثناء هذا البحث.

ولا يمكننا الاكتفاء بمفهوم الشعرية العام، ذلك أن عبارة: «الشعرية هي قوانين الخطاب الأدبي» تنطوي على اختزال مخل يخفي قضايا مهمة لا بد من أن تطرح للبحث، والتوسع في معنى العبارة السابقة يحيلنا على النظريات المختلفة التي صُبَّت ضمن الإطار نفسه الذي حدد مفهوم الشعرية في الخطاب الأدبي.

لقد جرى وصف نظريات الشعرية الحديثة بأنها نظريات موضوعية objective بإطلاق وهذا الوصف متأتٍّ من كونها تنظر إلى النص، والنص فقط، في عملية استنباط القوانين، والحقيقة فإن هذا الوصف صحيح ما دام النص هو الوحيد الذي يوفر المادة القابلة للتحليل، وقد جرى ـ طبقاً لهذا ـ استبعاد المؤلف أو موته كما يعبر البنيويون، ولكن الوصف السابق يثير لدينا تساؤلين سنأتي على ذكرهما بعد قليل.

إننا ندرس أحياناً العمل(*) الأدبي خارج تأريخيته وفئته الاجتماعية وندرسه أحياناً أخرى ضمن التاريخ والفئة الاجتماعية، ويرجع تمايز الدراستين إلى فردية كاتب العمل وعبقريته، ذلك أن الفردية الاستثنائية تعيش رؤية للكون، وبهذا يمكن فهم العمل الأدبي في ذاته من دون اللجوء إلى سيرة الكاتب، فالشخصية الأكثر قوة تتطابق بكيفية أفضل مع حياة الفكر، أي مع القوة الجوهرية للوعي الاجتماعي. وقد كانت الدراسات النقدية تعالج مشكلة الشعرية في مضمار لا يتوفر على أي ملمح من ملامحها، فتحلل النص الأدبي على أساس نفسي أو اجتماعي أو أيديولوجي لاغية التحليل المنبثق، وكون الأدب لغة أولاً وأخيراً، فقد أخفقت في الوصول إلى القوانين التي تحكم النص الأدبي، أنها ـ طبقاً لهذا ـ تبحث عن الشعرية في المجالات التي لا تعنى ـ من قريب أو بعيد ـ مشكلة الشعرية، فتذكر بجحا الذي فقد ديناره في بيته المظلم، فخرج ليبحث عنه في الشارع، لا لشيء سوى أن الشارع كان مضيئاً.

وإذا كنا لا نستطيع أن نلغي مشروعية تناول الأدب من وجهة نظر نفسية أو اجتماعية أو أيديولوجية فإننا لا نستطيع كذلك ـ حسب جان كوهن ـ أن نمنحها الأهلية الجمالية التي تدعيها كما لا نستطيع أن نمنحها ـ حسب الشكليين ـ صلاحية استنباط قوانين الأعمال الأدبية.

وبهذا تصبح المقاربات النفسية والاجتماعية والأيديولوجية للأدب ذات مجالات أخرى ربما تستكمل المقترب النقدي للأدب الذي يعتمد اللغة أساساً له، وسيكون ـ حينها ـ للنقد

(*) مفهوم العمل عند أصحاب (النقد الحديث) يتخذ صفة مستقلة ومغلقة ومتكاملة، وتمارس دراسته بعد ازاحة المؤلف والتأريخ. وهذا التصور مناقض للتصور البنيوي الذي يربط نظام الأدب بالثقافة ولهذا كان مفهوم النص عند البنيويين مفتوحاً وغير كافٍ بنفسه ولا تاماً.

مظهران، يصل الأول ـ حسب فراي ـ ببنية الأدب ذاته، فيما يتصل الثاني بالظواهر الثقافية والاجتماعية المحيطة به، وبعملهما معاً يصل المنظور النقدي إلى تكامله المنشود.

ينبغي الآن العودة إلى ذكر التساؤلين اللذين أثارهما وصف نظريات الشعرية الحديثة بالموضوعية:

1 ـ ما علاقة القراءة والتلقي بالشعرية؟

وقد عولجت هذه القضية في أثناء هذا البحث وكان الهدف من المعالجة إبراز السمة التكاملية بين القراءة والشعرية، وهذا يعني أن دخول القارىء في مجال الشعرية لا يؤدي إلى الإخلال بموضوعيتها، ما دام هذا القارىء لا يعني ـ ضرورة ـ ذاتاً أو شخصاً يقع خارج النص الأدبي بل إن ثمة نمطاً من القراء متماهون بالنص الأدبي، أي أن لهم أدواراً نصية محضة، ومنهم القارىء الضمني implicit مثلاً. وهكذا ضمنت لنا نظريات التلقي theories of reception باجتراحها إنماطاً من القراء ـ عدم الإخلال بموضوعية الشعرية.

2 ـ ما مدى موضوعية نظريات الشعرية؟

يبدو لي أن موضوعية نظريات الشعرية غير مطلقة تماماً، فثمة مستويان لمعالجة هذه القضية. تتسم الشعرية بالموضوعية في المستوى الأول الذي يتصل باستنادها إلى النص الأدبي فقط في عملية استنباط قوانينه، وحتى إذا ما أشركت القارىء فإنها تحافظ على تلك الموضوعية لمحافظتها على الاستناد نفسه، أي استنادها إلى النص فحسب، ما دام القارىء المشترك في الشعرية كموناً محضاً فيها، يمارس دوره داخل النص ولا يحيل على أي شيء خارجه.

غير أن للقضية مستوى ثانياً يبرز جانباً ذاتياً في صلب كل شعرية، ويتأسس هذا المستوى على اختلاف نظريات الشعرية على الرغم من وحدة النصوص وثبات مكوناتها، فمن الممكن إبراز شعرية معلقة امرىء القيس مثلاً، في ضوء نظرية الانزياح عند جان كوهن، أو في ضوء نظرية الفجوة: مسافة التوتر عند أبو ديب. إن القصيدة واحدة ثابتة، ويكمن الاختلاف في طبيعة المفاهيم ويكمن الجانب الذاتي في هذا الاختلاف بين المفاهيم. إن التصور المنطقي يقتضي تطابق المفاهيم بإزاء النص الواحد، أي أن النص الأدبي ـ بوصفه منطوياً على ثبات مطلق على صعيد المكونات الأولية ـ يفرز مفهوماً واحداً أو قوانين ثابتة. غير أن كَمّ المفاهيم الكلية المستنبطة من مادة واحدة يضعنا بإزاء فاعلية ذاتية كامنة في كل شعرية وعائدة طبعاً إلى طبيعة تصور المنظر النقدي.

على الرغم من كل النظريات التي حاولت أن تؤسس مفهوماً كلياً يجلي شعرية

الخطاب الأدبي، وعلى الرغم من أن هذه النظريات كانت تؤمن حدسياً ـ وباستباق لا يخلو من تعسف ـ بأن ثمة قوانين عامة تمنح العمل صفة «الأدبية» Literaryness، أقول على الرغم من كل ذلك، فإن الاستقصاء الدقيق يبرز لنا فرضية مضادة انسابت مع ميوعة تلك القوانين التي لن تكون مشتملة على صفتها الأساسية وهي الصرامة. وقد تجلت هذه الفرضية المضادة في التيار اللساني السيميائي لدى غريماس وكورتيس في معجمهما «فهما يريان أن الخطاب الأدبي رسمت حدوده التقاليد ولم تحددها المقاييس الموضوعية الشكلية، ومن ثمة فهما يشكان في وجود خصوصية للخطاب الأدبي وينسفان مفهوم الأدبية تبعاً لذلك، لأنهما يعتقدان أن ليس هنالك قوانين أو إطراد وانتظام خاص بالخطاب الأدبي. وبناء على هذه القناعة فإنهما يرجئان البحث في خصوصيته ويجعلانه الهدف الأخير فإذا ما وضعت منطلقاً فإن الباحث حينئذ كمن يجعل العربة أمام الحصان»(*).

ومن جهة أخرى كان ريفاتير Riffaterre ـ وهو أسلوبي ـ يهاجم الشعرية في وسائلها وغاياتها لأنه يرى فيها تحطيماً للنص، فضلاً عن أنه من العبث محاولة وضع نظرية في الشعرية ذلك لأن نتائجها لا بدّ من أن تكون عمومية تنطبق على النصوص الأدبية على حد سواء، ولهذا فهي لا تستطيع تحديد خصوصية النص بوصفه نصاً فحسب، أي تحديد مكامن فرديته وهذا ما يجعل ريفاتير ينهمك في تحديد المظاهر الأدبية الخاصة في النص من خلال أسلوبيته(**) أنّ الفرضيتين المضادتين لا تنجحان ـ من وجهة نظري ـ في نسف مفهوم الأدبية أو الشعرية أو في التقليل من ضرورتها، ذلك أنّ الشعرية لها مجالها الخاص، وإذا كان الخطاب الأدبي خاضعاً ـ من ناحية ما ـ إلى التقاليد فإن ما يبدو أمام المنظر الأشكال والموضوعات لا تلك التقاليد ولهذا فمن الأولى أن يحاكم هذه الأشكال والموضوعات التي توفر له مادة عمله. أما عن جوهر الخلاف بين ريفاتير ومنظري الشعرية فهو خلاف بين الشعرية والأسلوبية، حيث يندرج عمل الشعريين (المهتمين بالشعرية) ضمن إطار عام، بينما يندرج عمل الأسلوبيين ضمن إطار خاص، فمن الصحيح أن لكل نصّ مظاهره الأسلوبية الخاصة التي يسعى الأسلوبي للكشف عنها، وهذا مجال من مجالات دراسة النص، غير أنه من الصحيح أيضاً أن للنصوص كافة قوانين توجهها وجهة أدبية ويسعى المنظرون في الشعرية للكشف عنها، وهذا مجال آخر مختلف من مجالات دراسة النص.

لقد ألمحنا فيما سبق إلى أن الشعرية تبحث في قوانين الخطاب الأدبي عبر إجرائياتها

(*) مفتاح، د. محمد ـ تحليل الخطاب الشعري ـ ص 11. المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء.

(**) الطرابلسي، د. محمد الهادي ـ بحوث في النص الادبي ـ ص 116.

الخاصة ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه، وليس ثمة شيء آخر غيره بوسعه أن يسهم في استكشاف تلك القوانين، ولقد برهن بدءاً الشكليون الروس على نجاعة المقاربة المحايثة ودحضوا كل المقاربات غير المحايثة، وبرهنوا على عدم صلاحيتها في العثور على قوانين الخطاب، فليس ثمة أهمية لمرجع الخطاب الأدبي ـ بصدد استنباط القوانين ـ ولا لحياة الكاتب ولا لظروف إنتاج الخطاب.... إلخ. يتضح، إذن، أن مرجع كل الشعريات هو الخطاب الأدبي، بعبارة أخرى، أنها تعالج عناصر واحدة، ثابتة ومستقلة، ومع وحدة المرجع وثباته، فإنها تتنوع عبر مفاهيمها، أي أن طبيعة النظر إلى هذه العناصر الواحدة هي التي تتنوع، ولا أعتقد أن ثمة حاجة إلى إثبات أن مفاهيم الشعرية متنوعة، فنظرة بسيطة إلى الشعريات المطروحة تثبت هذا من غير عناء.

إن الشعرية عموماً ـ هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغضّ النظر عن اختلاف اللغات. والحقيقة، إن وجود القوانين ـ أيّاً كانت نوعيتها ـ في الخطاب اللغوي أمر بدهي، فلا بد ـ في كل خطاب ـ من وجود قوانين تحكمه، ولكن المهم هو ماهية هذه القوانين والكيفيات المتبعة في استنباطها، وكلا المسألتين (الماهية والكيفيات) متنوع، وقد قررنا سلفاً ـ ومن دون حاجة إلى برهنة ـ أن ماهية القوانين متنوعة، وتتنوع كذلك الكيفيات من خلال تنوع المنهجيات، ولم تستند الشعرية ـ عبر تاريخها الطويل إلى منهجية واحدة، إلا إذا حصرنا الشعرية في العصر الحديث، حيث اتبعت ـ مع الشكليين الروس والذين جاءوا بعدهم ـ المنهجية اللسانية.

من القار، إذن، إن مفاهيم الشعرية مختلفة ومتنوعة، ولانستطيع بعد ذلك أن نقترح «إن التاريخ الكلي للشعرية ليس سوى إعادة تفسير للنص الأرسطي»(*)، طالما أن مفهوم الأدب كما أسسه أرسطو على أنه محاكاة، كان قد نقد من ناحية جزئية فهو غير شامل لكل أجزاء الأدب فضلاً عن أنه يتعلق بخاصية من خواص إدراكه لا بمفهومه المجرد.

ويبقى تساؤل آخر يتمثل في الصيغة الآتية:

هل استطاعت الشعريات الحديثة بمختلف مفاهيمها النظرية أن تفسير أو تجلي الوسائل الشعرية كلها ومن دون استثناء؟

يبدو لي أن هذا مطمح كبير لم تستطع الشعريات بلوغه، فهي ـ بوصفها قوانين ثابتة ـ

Todorv, T. Encyclopedic Dictionary of the sciences of Language - p. 80 (*)

لم تستطع أن تفسر كل التغيرات التي تطرأ على النصوص الأدبية، على مستوى الوسائل المتبعة والمكتشفة لخلق شعريتها، وقد اعتمدت الشعريات المطروحة في نطاق هذا البحث على المجازات اللغوية بصورة عامة للكشف عن قوانين الإبداع في النصوص الأدبية، غير أنها لم تعالج جوانب أخرى لهذه النصوص، فلا نرى ـ مثلاً ـ معالجة شاملة للمساهمة التي يبديها النحو في الشعر وبالفعل، فقد وجد ياكوبسون نفسه مفتقراً إلى معالجة هذا الجانب فكتب بحثه المتميز في «شعر النحو ونحو الشعر» ليتلافى الخلل الاجتزائي في نظريته حيث تبدي عجزاً عن معالجة قصيدة بلا صور أو تحديداً قصيدة بلا مجازات، وينطبق الأمر كذلك على قصائد لا تتضمن هذه المجازات التي تكشف عنها الشعريات ـ بل تتضمن سرداً قصصياً شعرياً وحوارات بين أشخاص، تكتسب بأسلوب سهل ممتنع. ومن جديد توضع هذه الشعريات الحديثة في موقف العاجز أمام هذه القصائد. ويبدو أننا بحاجة إلى العودة إلى وجهة نظر الشكليين حين لم يقروا بوجود ثبات نظري لمفاهيمهم بل إن المفاهيم تتطور جدلياً عبر الممارسات النصية وعبر تلاقحها مع بعضها البعض.

إن البحث في شعرية النصوص الإبداعية سيبقى دائماً مجالاً خصباً لتصورات ونظريات مختلفة، ذلك أن «الشعر كالسراء والشجاعة والجمال، لا يُنتهىٰ منه إلى غاية» (يونس بن حبيب)، وسيبقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائماً وأبداً، ومهما نظر المنظرون في الشعرية، وعلى الرغم من كل الكلام الذي قيل فيها، فسيكون من الأجدى جمالياً أن نعد الشعرية قضية مسكوتاً عنها لكي نفتح في النهاية أفقاً جديداً للاستكشاف، وندشّن أرضية بكراً لا تحدها أية حدود تعسفية تكبح حيويتها.

الفصل الأول
الشعرية: الأصول والعلاقات

المبحث الأول: المصطلح والمفهوم

الشعرية Poetics مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح - في أول انبثاقه - إلى أرسطو[1]، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع. ويبدو أننا نواجه - من جهة أولى - مفهوماً واحداً بمصطلحات مختلفة، ويبدو - بارزاً - هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء. إن الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع) وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو، ونظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية: المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجني، التي ستكون موضوع بحث في فقرة قادمة من الفصل، أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشعرية) ذاته مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية التماثل equivalence عند ياكوبسون R. Jakobson ونظرية الانزياح deviation عند جان كوهن J. cohen ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب.

إن إشكالية المصطلح تبدو محيرة في نقدنا العربي، وربما يكون النقد الغربي متجاوزاً - إلى حد ما - لهذه الإشكالية منذ أرسطو حين سمى كتابه بـ (Pō-ĕtīks) (فن الشعر) أو (في الشعرية) كما هو شائع الآن في النقدي الغربي، وقد جاءت من بعده المحاولات تحمل المصطلح ذاته، أما في تراثنا النقدي فإننا نواجه - كما أسلفت - مصطلحات مختلفة وربما نواجه المصطلح نفسه (الشعرية) إلا أن مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام. وقد حاولت أن أحصر - حسب معرفتي - جميع النصوص التي وردت فيها لفظة (الشعرية) محدداً معانيها، وهذه النصوص هي - بالتأكيد - من تراثنا النقدي، وهذا هو مركز الإثارة الذي سوف يتضح فيما بعد، حيث سنعثر ولمرّةٍ واحدة - على المصطلح والمفهوم معاً عند القرطاجني أما سائر المصطلحات الأخرى فسوف تشير إلى معانٍ مختلفة، وهذه النصوص هي:

1 ـ يقول الفارابي (260 هـ): «والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدىء حين ذلك أن تحدث الخطبية أولاً ثم **الشعرية** قليلاً قليلاً»[2].

2 ـ يقول ابن سينا (428 هـ) : «إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت **الشعرية**[3] وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع. وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً. وانبعثت **الشعرية** منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته»[4].

3 ـ ينقل ابن رشد (520 هـ) قول أرسطو: «وكثيراً ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى **الشعرية** إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروش»[5].

4 ـ يقول حازم القرطاجني (684 هـ) في معرض مناقشته: «وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع»[6].

ويقول أيضاً: «وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو **الشعرية** لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته»[7].

إن تأمل النصوص السابقة التي وردت فيها لفظة (الشعرية) يثير لدينا بعض الاستنباطات. فاللفظة (الشعرية) لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين، كما أنها لم تكرس تماماً في النصوص النقدية العربية القديمة، فضلاً عن النصوص المترجمة عن أرسطو والنصوص التي شرحت كتابه (في الشعرية)، ولهذا لا يمكننا أن نعدها مصطلحاً ناجزاً ولّدته الكتابات العربية القديمة. أما المعاني التي تحيل عليها لفظة (الشعرية) في النصوص السابقة فهي مختلفة، فالفارابي يعني بلفظة (الشعرية) السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معينين، حيث تؤدي هذه السمات ـ في الأخير ـ إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص، في حين يعني ابن سينا بلفظة (الشعرية) علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام[8] ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر. ولهذا فإن معنى لفظة (الشعرية) في نص ابن سينا يتخذ منحى نفسياً يرتبط

بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة والتناسب تلك المتعة، وتفسيرياً يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر. أما ابن رشد فترد عنده لفظة (الشعرية) بمعنى الأدوات التي توظف في الشعر فيشك ـ عبر ذلك ـ في شعرية بعض (الأقاويل) التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن.

بيد أن نص حازم القرطاجني يشير إلى معنى للفظة (الشعرية) يقترب ـ إلى حد ما ـ من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر. لكن مجال البرهنة على هذا الرأي ضيق جداً، ذلك أن لفظة (الشعرية) ـ وكما قررنا ذلك قبل قليل ـ لم تتبلور مصطلحاً ناجزاً ولم تكن ذات فاعلية إجرائية، فضلاً عن أن حازماً يستفيد من نصوص الفلاسفة السابقين عليه ويقتبس منها، وهذا ما يجعل مجال الدلالة للفظة (الشعرية) الواردة في نصه متواشجة ـ مرة ـ مع مجال الدلالة للفظة ذاتها في نصوص الفلاسفة، بينما تكون ـ مرة أخرى ـ ذات دلالة مغايرة تقربها ـ كما أسلفت ـ من معنى الشعرية العام، وربما يتجلى ذلك في النص المقتبس الأول لحازم. إن حازماً ينكر أن تكون «الشعرية في الشعر» نظماً للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية، فهو يبحث عن «قانون أو رسم موضوع» ـ كما يعبر ـ يمنح الشعر شعريته أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصاً شعرياً.

ولا يغرينا هذا التقرير الأخير في القول أن حازماً كان المرجعية الأكيدة للشعريات الحديثة بل في القول أن لمحة خاطفة من معنى الشعرية الحديثة كان متضمناً في النص النقدي لحازم القرطاجني، مع الإشارة إلى أن لفظة (الشعرية) في نصوصه كانت متأرجحة في اتخاذ معنى الشعرية العام نظراً لاقتباساته من نصوص فلاسفة مختلفين، فضلاً عن أنه كان يعالج الشعر لا الخطاب الأدبي.

ومن بين معالجات المصطلح Poetics معالجة[9] تحاول أن تستفيد من معطيات منطقية وفلسفية لتبرهن على أن المصطلح Poetics يدل على (علم الشعر) وليس على (علم الأدب)، وذلك عبر السؤال الذي يتمحور حول مشكلة الجنس/ النوع:

هل الأدب هو الجنس بِعَدِّه ذا دلالة أشمل تنضوي تحتها الأنواع (شعر ـ رواية ـ مسرحية خطابة.....) وبهذا يكون الشعر نوعاً من الأنواع الأدبية؟ أم أن الشعر هو الجنس بِعَدِّهِ الفصل (بمعناه المنطقي) الذي يمنح الأنواع صفتها الأدبية؟ وبهذا يكون الأدب ـ خارج تحققاته العينية تجريداً محضاً وغير إجرائي، يكون كتابة لا مميزة عن الكتابة السياسية والعلمية والفلسفية. ويبدو واضحاً أن الجدل هنا واقع بين الشعرية الأرسطية (علم الشعر) والشعرية البنيوية (علم الأدب)، وتنتهي وجهة نظر هذه المعالجة إلى أن المصطلح Poetics يعني (علم

الشعر) بعدِّ الشعر هو الفصل ـ بمعناه المنطقي أيضاً ـ الذي يضاف إلى جنس الكتابة لتحديد نوعها. والشعر نوع بالنسبة إلى جنس الكتابة، وجنس بالنسبة إلى أنواعه، أو أن الشعر جنس بالنسبة(لأنواعه وجنس تحتي ـ حسب جينيت ـ بالنسبة إلى الكتابة.

إن وجهة النظر السابقة لا تستند إلى أساس صحيح، وذلك لأنها تنطوي على مفارقة واضحة، أيْ مفارقة اتخاذ معيار تدرس في ضوئه ـ الأنواع الأدبية من دون تناول المعيار نفسه، بوصفه نوعاً أدبياً كذلك، وبوضوح أكثر، فإن المنطلق الأساسي لوجهة النظر السابقة يكمن في عقد جدل بين الشعرية الأرسطية والشعرية البنيوية، وقد اقتصر أرسطو ـ كما سيرد في أثناء هذا الفصل ـ في شعريته على معالجة الملحمة والدراما بشقها التراجيدي تاركاً الشعر (الغنائي) الذي كان موجوداً زمنذاك، ومن هنا تبدو المفارقة التي ينطوي عليها عقد الجدل بين الشعريتين، فالشعر ـ طبقاً لوجهة النظر السابقة ـ يصبح نوعاً ومعياراً ـ في الآن ذاته ـ يحاكم الأنواع الأدبية الأخرى ويمنحها شرعية الانضواء تحت جنسيته (كونه جنساً)، في حين حاولت الشعرية البنيوية توسيع مفهوم الشعرية ليشمل الأنواع الأخرى كونها مجتمعة تحت لواء واحد هو لواء الأدب، كما أن الشعرية البنيوية انطلقت من صرامة المنهج اللساني، كما سيتضح فيما بعد[10]، أي من معطيات منهجية علمية تتخلف عنها بضع معطيات فلسفية ـ من ناحية الوسائل والغايات المتوخاة منها ـ تربط الشعر بكلمات منها الروح ـ الانفعال ـ إلخ، من دون النظر إلى الأدب ـ بأنواعه المتعددة ـ بوصفه لغة خاصة قابلة للاندراج ضمن طبيعة التناول اللساني للنصوص اللغوية.

أما عن مصطلح الشعرية Poetics في الدراسات الحديثة، فإن طبيعة البحث تفرض تناول زوايا متباينة لمعالجته، ومن الضروري البدء بترجمة Poetics إلى العربية، وقد اجترح النقاد والمترجمون بعض المقابلات المختلفة أعرضها فيما يأتي:

1 ـ يترجم د .سعيد علوش Poetics إلى «الشاعرية» ويعطيها المدلولات الآتية:

«أ ـ مصطلح يستعمله تودوروف كشبه مرادف لـ «علم/ نظرية الأدب».

ب ـ والشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي أي الأدبية عند (ميشونيك).

ج ـ أما ج .كوهن، فيكتفي بتحديد المعنى التقليديّ لـ (الشاعرية) كعلم موضوعه الشعر.

د ـ كما تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية»[11].

ولقد اقترح هذه الترجمة د .عبد الله الغذامي، فهو يراها مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر. ويقوم في نفس العربي مقام Poetics في نفس الغربي»[12].

وبالمقابل ينتقد الغذامي ترجمة Poetics إلى (الشعرية) كون هذا اللفظ «يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر»[13]، ويبدو لي أن هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاقاً، فلفظة (الشاعرية) ليس لها المؤهلات الكافية ـ بما هي لفظة فحسب ـ لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فـ (الشاعرية) هي ـ في الأخير ـ مشتقة عن (شاعر) وبالتالي فهي ألصق بالشعر، وبالتالي يوجه إليها الانتقاد نفسه الذي وجهه الغذامي إلى لفظة (الشعرية)، وبذلك يصبح لفظ (الشاعرية) متوجهاً ـ هو الآخر ـ «بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر»، فينتفي ـ بهذا ـ الاستناد الذي اتخذه الغذامي ذريعة في تفضيل لفظة (الشاعرية) على لفظة (الشعرية)، ليصبحا ـ على حد سواء ـ لصيقين بالشعر من دون النثر.

2 ـ تترجم Poetics إلى (الإنشائية)، وقد تبنى هذه الترجمة كل من توفيق حسين بكار في مقدمته لكتاب حسين الواد «البنية القصصية في رسالة الغفران»، والدكتور عبد السلام المسدي في كتابه «الأسلوبية والأسلوب» مع الإشارة إلى أنه يترجم Poetics أيضاً ـ إلى الشعرية، والدكتور فهد عكام في ترجمته لكتاب جان لوي كابانس (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية)، والطيب البكوش في ترجمته لكتاب جورج مونان «مفاتيح الألسنية» وحسين الغزي وحمادي صمود في كتابه «التفكير البلاغي عند العرب ـ أسسه وتطوره إلى القرن السادس».

3 ـ يعرب د .خلدون الشمعة Poetics إلى بويطيقا في كتابه «الشمس والعنقاء» وهذا هو التعريب القديم الذي وضعه بشر بن متى في ترجمته لكتاب أرسطو.

4 ـ عرب المصطلح Poetics إلى بويتيك، وقد تبنى هذا التعريب حسين الواد في كتابه «البنية القصصية في رسالة الغفران».

5 ـ تُترجم Poetics إلى (نظرية الشعر)، وهذا ما تبناه د .علي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب نورثروب فراي (تشريح النقد)[14].

6 ـ تترجم Poetics إلى (فن الشعر)، وقد تبنى هذه الترجمة د .يوئيل يوسف عزيز في ترجمته لدراسة ادوارد ستاكيفينج «فن الشعر البنيوي وعلم اللغة ـ في اتجاهات النقد الحديث»[15]، وعلية عزت عياد في «معجم المصطلحات اللغوية والأدبية».

وتجدر الإشارة إلى أن ترجمة د .يوئيل يوسف عزيز تتضمن خطأً فادحاً، ذلك أنه يترجم Structural Poetics إلى «فن الشعر البنيوي»، ويكمن الخطأ في أنه لا يوجد فن بنيوي

للشعر، ولا يصح وصف الفن أو الشعر بأنه بنيوي، بل إن (البنيوي) وصف للدراسة أو النقد اللذين يتناولان الشعر بنيوياً، وينبغي أن تترجم Structural Poetics إلى «الشعرية البنيوية».

7 ـ تترجم Poetics إلى (فن النظم) في كتاب «أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب» ـ رومان ياكوبسون ـ ترجمة فالح صدام الإمارة والدكتور عبد الجبار محمد علي.

8 ـ تترجم Poetics إلى (الفن الإبداعي) أو إلى (ابالإبداع)، وقد تبنى هذه الترجمة د .جميل نصيف في ترجمته كتاب ميخائيل باختين «شعرية ديستويفسكي»[16] حيث طبع تحت عنوان «قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي»، كما تبنى هذه الترجمة محمد خير البقاعي في ترجمته لمقال رولان بارت «نظرية النص»[17].

9 ـ تترجم Poetics إلى (علم الأدب)، وقد تبنى هذه الترجمة د .جابر عصفور في ترجمته لكتاب «عصر البنيوية» لاديث كيرزويل، ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب ترنس هوكز «البنيوية وعلم الإشارة».

10 ـ والترجمة الأخيرة لـ Poetics هي (الشعرية)، وقد تبنى هذه الترجمة كثير من المهتمين بقضاياها، منهم محمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما كتاب جان كوهن «بنية اللغة الشعرية»، وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتها كتاب تودوروف (الشعرية)، وكاظم جهاد في بعض مقالاته، ود .عبد السلام المسدي الذي يراوح بين ترجمتين هما الانشائية والشعرية كما ذكرت فيما سبق، وسامي سويدان في ترجمته لكتاب تودوروف (نقد النقد).

كما تبنى هذه الترجمة د .أحمد مطلوب في بحثه (الشعرية)، وأشار إلى أن الشعرية مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين يمثل الأول «فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور»[18] ويمثل الثاني «الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر»[19]، ولا شك في أن هذا التقسيم استنباط من تعريفات الشعرية، وعلى الرغم من أن د .مطلوب يوضح أن الاتجاه الأول يمثل الأصول والاتجاه الثاني يمثل نتيجة تلك الأصول، إلا أنه ليس ثمة معيار دقيق يستند إليه ذلك التقسيم، فالشعرية ـ مثلاً ـ بوصفها علماً موضوعه الشعر ـ حسب كوهن ـ تندرج ضمن الاتجاه الأول، والشعرية بوصفها «انزياحاً» ـ حسب كوهن أيضاً ـ تندرج ضمن الاتجاه الثاني، وكلا المفهومين عائدان لجان كوهن، وبهذا يتأرجح المعيار أو بالأحرى ليس هناك معيار نستطيع من خلاله تصنيف شعرية كوهن، وهكذا يصبح من الصعب محاولة إخضاع الشعريات إلى تصنيف يؤطرها في اتجاهات عامة، وذلك عائد ـ ببساطة ـ إلى مفاهيم متنوعة وخاضعة إلى

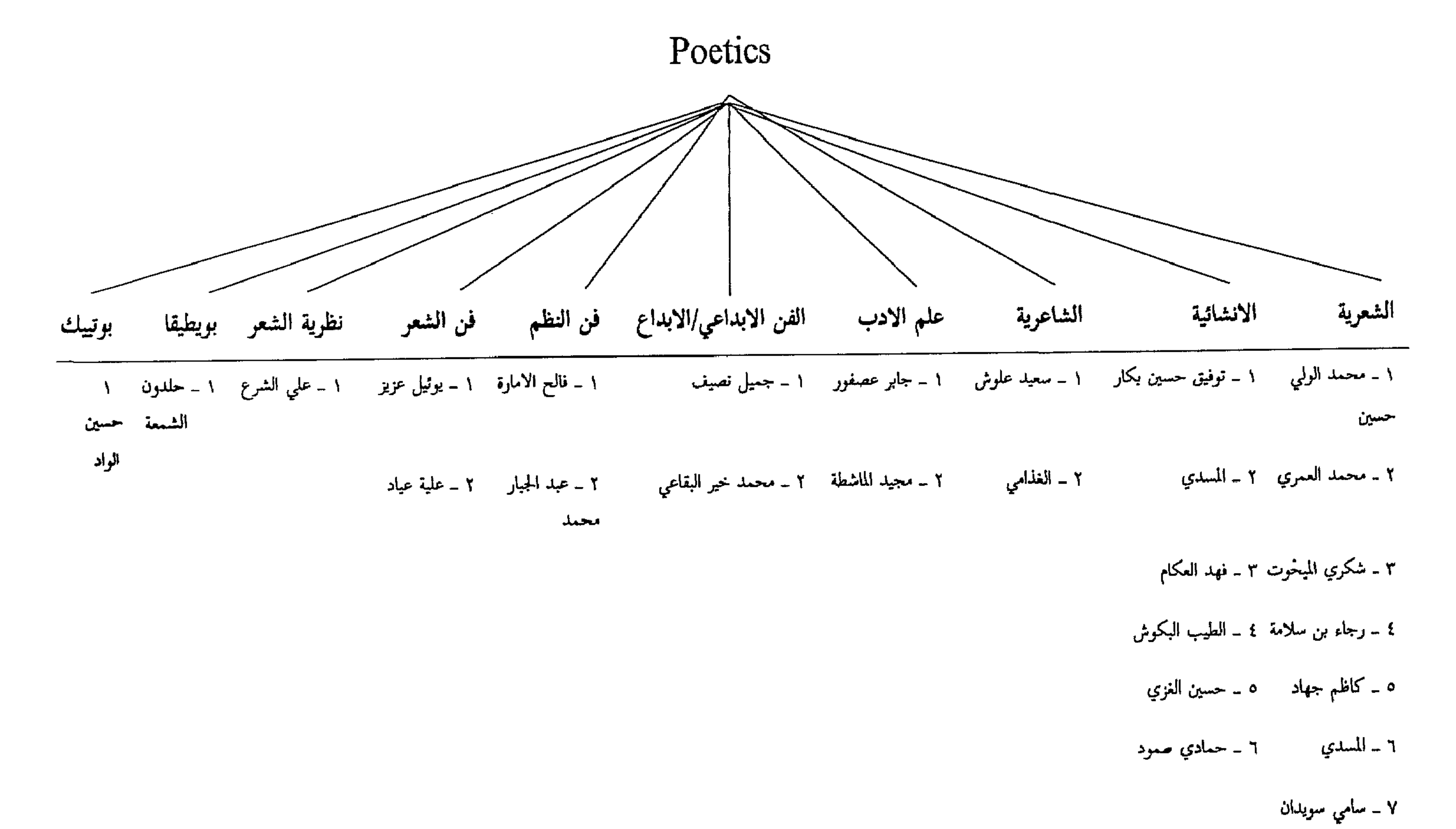
مناهج متنوعة هي الأخرى.

وعلى أية حال، فإن هذه الترجمات المتعددة والمتباينة تسهم ـ من دون ريب ـ في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، إذ لا مسوغ لاجتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد، في الوقت الذي يدعو فيه كل أولئك المجترحون إلى ضرورة حل أزمة المصطلح في نقدنا العربي، وذلك عن طريق المناقشة الشاملة والاتفاق من دون أية مماحكة وتحذلق يحلو لبعض النقاد ممارستهما، واستناداً إلى هذا، فإني أرى أن لفظة (الشعرية) مقابلاً مناسباً لـ Poetics من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكاً وتعقيداً، وربما تكون وجهة النظر هذه مستندة ـ فقط وببساطة ـ إلى أن لفظة (الشعرية) قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلاً عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح، في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى.

ومن المناسب وضع الترجمات المتعددة لمصطلح Poetics في مخطط توضيحي يسمح بالنظرة الشاملة التي تلقي الضوء على مدى اختلاف الترجمة والتعريب لمصطلح (Poetics) أجنبي واحد، كما تؤكد صلاحية ترجمة Poetics إلى الشعرية من خلال انتشارها: (راجع المخطط ص ١٨).

لقد «جاءت الشعرية فوضعت حداً للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع.... إلخ. تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[20]. والشعرية (مقاربة الأدب) لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته، وإنما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجلياً لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب إلا ممكناً من ممكناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى أو في الممكن الآخر.

«وبعبارة أخرى يعنى (يقصد العلم بالشعرية بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[21].


Poetics
الشعرية
١ ـ محمد الولي
حسين
٢ ـ محمد العمري
٣ ـ شكري الميخوت
٤ ـ رجاء بن سلامة
٥ ـ كاظم جهاد
٦ ـ المسدي
٧ ـ سامي سويدان
٨ ـ أحمد مطلوب
الانشائية
١ ـ توفيق حسين بكار
٢ ـ المسدي
٣ ـ فهد العكام
٤ ـ الطيب البكوش
٥ ـ حسين الغزي
٦ ـ حمادي صمود
الشاعرية
١ ـ سعيد علوش
٢ ـ الغذامي
علم الادب
١ ـ جابر عصفور
٢ ـ مجيد الماشطة
الفن الابداعي/الابداع
١ ـ جميل نصيف
٢ ـ محمد خير البقاعي
فن النظم
١ ـ فالح الامارة
٢ ـ عبد الجبار محمد
فن الشعر
١ ـ يوئيل عزيز
٢ ـ علية عياد
نظرية الشعر
١ ـ علي الشرع
بويطيقا
١ ـ حلدون الشمعة
بوتييك
١ حسين الواد

يحاول تودوروف أن يزيح التناقض الزائف بين لفظة (الشعرية) ومفهومها الذي طرحه ويستند هذا المفهوم إلى فاليري Valery الذي يقول:

«يبدو لنا أن اسم (شعرية) ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي إسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة ـ في آن واحد ـ الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادىء الجمالية ذات الصلة بالشعر»[22].

وأخيراً، فإن تودوروف كان قد أعطى مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية، ومثلت تلك المدلولات حصراً مفهومياً مكثفاً لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية، وبتمثل تحديده في أن مصطلح الشعرية Poetics يدل على:

أولاً: أي نظرية داخلية للأدب.

ثانياً: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.

ثالثاً: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهباً لها. أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزامياً.

إن المعنى الأول هو الذي يهم تودوروف، وبالتالي تفهم الشعرية بأنها مقترحات لتوسيع المقولات التي تسمح لنا بالقبض ـ في آن واحد ـ على الوحدة والتنوع في الأعمال الأدبية. وسوف يوضح العمل المستقل والمتميز هذه المقولات، وستكون أهميتها المثال وليس النهاية الحتمية (لذلك العمل). وعلى سبيل المثال، فإن الشعرية هي المقصودة لتعمل جهدها في خلق نظرية وصفية توضح توضيحاً كافياً ليس فقط الوصفيات العامة المشتركة، ولكن عليها أن توضح أيضاً ما يمكن السماح به من هذه الوصفيات ـ أن تبقى مع احتفاظها باختلافاتها ـ ولكنها لن تسمح بتحديد أي وصف مخصص في النص المحلل. آنذاك ستكون الشعرية قادرة على تحديد تداخل المقولات التي نعرفها والتي لا نظير لها في لحظة الربط بينهما).

بهذا المعنى يكون موضوع الشعرية مشكلاً في الأعمال المحتملة أكثر مما هو عليه في الأعمال الموجودة. يحدد هذا الاختيار الأساسي الطموح العلمي للشعرية: ليس موضوع العلم هو الواقعة الخاصة (الهامة) ولكنه القوانين التي تسمح لنا بتفسيرها.

وبخلاف المحاولات المعروفة لتأسيس ـ في أي الحالات ـ ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب، لا تقترح الشعرية التفسير اللائق لأعمال الماضي، وبالأحرى فإنها تقترح اتقان الوسائل التي تسمح بتحليل هذه الأعمال[23].

المبحث الثاني: الأصول

يمكن الانطلاق نحو تأسيس خلفية تأريخية تكون موجزة ومقتضبة، وإذا كان المعنى الشائع للخلفية التأريخية هو الاستقراء الشامل لتأريخ موضوع الدراسة ومتعلقاته، وبدقة لا تغفل شيئاً، فإن الموضوع ـ قيد الدراسة ـ لا يتوخىٰ هذا المعنى للخلفية التأريخية، ولهذا سيكون الاهتمام منصباً على الدراسة البكر في الشعرية عند كل من اليونان مع أرسطو، والعرب مع الجرجاني (471 هـ أو 474 هـ) وحازم القرطاجني (684 هـ).

تستدعي محاولة تجذير الشعرية الرجوع إلى وجهة النظر المتبناة حول طبيعة مفهومها. إن اتخاذ أية وجهة نظر في الشعرية يؤدي ـ ضرورة ـ إلى اتجاهات تأسيسية متباينة، وإلى تقصّي أصول تكمن في أعماق التاريخ، وتشير إلى قيام نظريات أدبية تقتسمها الحضارات المختلفة بيد أن كل تلك النظريات الأدبية كانت تنطوي على هدف واحد هو استنباط قوانين الأعمال الأدبية، مع الإشارة إلى تفاوت حظوظ نجاحها في الكشف عن تلك القوانين وإلى أن بعضها كان يُولي اهتماماً معيناً ببعض الأجناس الأدبية من دون تجريد الأدب وتقصي قوانينه بشمولية.

وعلى الرغم من أن الشعرية تشكلت بوصفها فرعاً نظرياً من فروع المعرفة حديثاً فقط، إلا أن لها تاريخاً طويلاً. والتفكير النظري في الأدب يبدو متلازماً مع الأدب ذاته، ويمكن أن يفسر هذا بميل النص الأدبي ليكون موضوعاً لذاته.

وفي الغرب بدأت الشعرية منذ العصور القديمة اليونانية، وعلى أية حال، كان قد تشكل مظهر مشابه للفكرة في الوقت نفسه، أو حتى في وقت مبكر، في الصين والهند[24] وفي إطار خلفية تاريخية غربية، اقترح حديثاً أبرامس M.H.Abrams نمذجةtypology [25] للنظريات الشعرية التي تفسر موقعها التاريخي أيضاً، أنه يبني نمذجته على ما يسميه العناصر الأدبية المكونة للعملية الأدبية: المؤلف، القارىء، العمل، العالم، وعلى تشديد أعظم أو أصغر تضعه كل نظرية على أحد هذه العناصر أو غيره. والنظريات المبكرة التي عنيت بشكل أساسي بالعلاقات بين العمل والعالم، هي النظريات المحاكاتية memetic وقد ظهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر مذاهب جديدة كانت أكثر اهتماماً بالعلاقة بين العمل والقارىء، وهذه هي النظريات البراغماتية Pragmatic ووضعت الرومانسية التشديد على العبقرية الشخصية للمؤلف، وهنا نستطيع أن نتحدث عن نظريات تعبيرية expressive. وأخيراً، مع الرمزية، افتتح عصر النظريات الموضوعية objective التي تصف العمل في ذاته.

ومن الطبيعي أن يبقى هذا التقسيم تخطيطياً.

إن أقدم كتاب يواجهنا بهذا الصدد هو كتاب أرسطو «فن الشعر» الذي ترجمه العرب القدماء «أبو بشر متى بن يونس 328 هـ » تحت عنوان «أبو طيقا» وينطلق أرسطو في كتابه ـ طبقاً لعرض استدلالي ـ من تحديد مبادىء أولية عامة ومن ثم التدرج نحو جزئيات الموضوع. وفي الكتاب «عرض الشعر ليكون أعلى شكل للفن المنتج»[26] كما «عني أرسطو ـ بصورة خاصة ـ بقدرة الشعر على أن يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع. وفرضيته الأساسية ـ طوال كتابه الشعرية ـ هي أن الشعر أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ»[27]. وإذا كان عرض الكتاب استدلالياً فإن منهجه استقرائي، ذلك أنه ينطوي على تحليل للأنواع الأدبية المعالجة (المأساة ـ الملحمة)، ومن خلال هذا التحليل تنفرز الأحكام بعد استقراء مخصص بالأحكام نفسها. ذلك أن أرسطو ينتقل من وقائع أدبية وينتهي بقوانين مستنبطة من تلك الوقائع.

«لقد غير أرسطو مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف تماماً وقد انقسم النقاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى، أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر، وشددت على ماهية الشعر، ومن وجهة نظر ثانية شددت على ما يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقاً من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون»[28].

إن الفن عامة ـ حسب أرسطو ـ محاكاة، والمحاكاة ـ أصلاً ـ نظرية أفلاطونية، يتبناها أرسطو ويعطيها طابعاً مزدوجاً، فهي ـ من جهة أولى ـ محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، وهي ـ من جهة ثانية ـ محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي محاكاة الخيالي. ويطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانوناً للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة بشكل منفصل وتختلف المحاكاة ذاتها ـ حسب أرسطو ـ على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة[29] فتنصب على شخصيات تتسم بالفضيلة كما هو الأمر في تشابه محاكاة سوفوكليس وهوميروس أو محاكاة أشخاص وهم يفعلون أو يعملون مباشرة، كما هو الحال في تشابه محاكاة سوفوكليس وأرسطوفانس.

ومن مفهوم المحاكاة ينطلق أرسطو محدداً ماهية المأساة بوصفها «محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون، لا بوساطة الحكاية، وتثيرالرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[30] وتتمثل أجزاء المأساة فضلاً عن الأشخاص الذين يعملون أمامنا، بالمنظر المسرحي والنشيد أو الموسيقى وتركيب الأوزان الذي يسميه أرسطو (المقولة). وتتصل هذه

الأجزاء بالتمثيل المسرحي، فهي أجزاء خارجية، فيما تتعلق الأجزاء الداخلية بالمؤلفين وهي الخرافة والأخلاق والفكر. فالخرافة هي محاكاة الفعل أي «تركيب الأفعال المنجزة»[31]، والأخلاق هي إسناد صفات معينة للأشخاص أو ملاحظة العادات الفطرية والمكتسبة للأشخاص. أما الفكر فهو «كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو للتصريح بما يقررون»[32].

إن أجزاء المأساة الستة تبين وسائل المحاكاة وطريقتها وموضوعها، حيث تتمثل وسائلها باللغة والموسيقى، في حين تتمثل طريقتها بالمشهد المسرحي، أما موضوعها فيستند إلى الخرافة والأخلاق والفكر، ويضع أرسطو ثقل المأساة على الخرافة، أي على تركيب الأفعال، فالخرافة هي روح المأساة ومبدؤها، بل إنه ليقرر أن المراد من المأساة يكمن في تركيب الأفعال، حتى إذا كانت هذه المأساة ذات فكرة وعبارة ضعيفتين، فضلاً عن كون متعة المشاهد في هذه الخرافة التي تأتي بعدها في المرتبة الثانية الأخلاق ثم الفكرة[33].

أما فيما يتصل بالملحمة فإنها تتفق في أجزائها مع المأساة باستثناء الموسيقى أو (النشيد) والمنظر المسرحي، وتختلف كذلك عن المأساة في طولها ووزنها، فالملحمة «بفضل كونها قصة، تتناول عدة أجزاء للفعل في وقت واحد، وهذه إذا كانت خاصة بالموضوع تزيد في سعة القصيدة. وهذه الميزة تؤدي إلى إضفاء الجلال على الأثر الفني وتحقيق لذة التغيير عند السامع وتنويع الأحداث الفرعية (الدخائل) المتباينة»[34]، فضلاً عن أن «التجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم (...) لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع»[35]. وإذا كانت المأساة تستعين بالأمور العجيبة، فإن الملحمة تتجاوز هذا الحد إلى الاستعانة بالأمور غير المعقولة التي تنتج ـ في الأخير ـ الأمور العجيبة أيضاً[36].

بيد أن القضية ذات الأهمية الاستثنائية التي بحثها دارسو أرسطو فيما بعد، وكذلك منظرو الشعرية، تتلخص في السؤال الآتي:

هل ـ حقاً ـ كان أرسطو متناولاً الشعر في كتابه؟

وبديهيٌ، أن المقصود بالشعر ـ هنا ـ ليس هو الدراما ولا الملحمة ولا الديثرمبوس[37] ولا سائر الأجناس الأدبية الأخرى، بل المقصود هو الشعر الغنائي الذي كان متزامناً مع الدراما والملحمة... إلخ آنذاك. فالشعر، إذن، هو شيء آخر غير الأجناس الأدبية التي تناولها أرسطو، وإن كانت هذه الأجناس قد كتبت شعراً وتخلَّلتْها أوزان معينة، وما دام الشعر الغنائي ـ له وجود ذو خصوصية تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى، فلا بد من أن يكون التوقع نشطاً

وميالاً إلى أن الأولوية في استنباط القوانين ستكون له دون سائر الأجناس الأدبية ولكن كتاب أرسطو يفتح أعيننا على حقيقة معكوسة ومدهشة، على الرغم من مبرراتها التي جهد المنظرون فيما بعد ـ في كشفها.

لقد كان كتاب أرسطو في الشعرية كتاباً في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، فهو يصف خصائص الأجناس الممثلة «الملحمة والدراما» ولم يكن يتناول الشعر، وصرّح تودوروف أن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب، ولهذا فهو ليس كتاباً في نظرية الأدب[38].

وبهذا الصدد يؤكد جيرار جينيت على أننا «ما زلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر الأكثر سمواً وتمييزاً بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في الشعرية»[39].

ويعني جينيت بذلك ألغاء الشعر الغنائي الذي ـ كما ذكرت سابقاً ـ كان له وجود آنذاك. «وبعد تقديم مخصص للتمثيل بصفة عامة، يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة (أو المتخيلة) يعني الملحمة والدراما، اللذين حُلِّلا في مستوى واحد من جهة، وعلى مستوى المقطع من جهة أخرى (عولج جنس واحد من الدراما وهو التراجيديا، أما الجزء المتعلق بالكوميديا فهو مفقود أو ببساطة غير موجود)[40]. وبالمقابل لا مكان في الكتاب للشعر (الذي كان له وجود في هذه الحقبة)، في حين سيعتبر الشعر، كما نعلم، في الفترة الحديثة، أخلص صورة لتجسيد الأدب»[41].

واضح أن القضية ـ قضية عدم تناول الشعر الغنائي في كتاب أرسطو ـ تتعلق بمراتبية الأجناس الأدبية التي تستند إلى معيار التفضيل، ولهذا تنوعت أهمية الأجناس عبر العصور، وإذا كان الشعر الغنائي يأتي في آخر قائمة الأجناس في زمن أرسطو بينما تكون في صدارتها الملحمة والدراما، فإن هذا الشعر نفسه كان قد تصدر القائمة نفسها في عصور لاحقة وفي الوقت الحاضر أيضاً، والقضية في مستوى هذه المعالجة لا تبدو مقنعة، فضلاً عن أنها تنطوي على شيء أعمق مما سلف، انطلاقاً من أن أرسطو ـ وهذا ما أشار إليه نورثروب فراي في تصويره لانطلاقة أرسطو في شعريته[42] ـ أدرك بحذق أن هناك أبنية كلية للشعر يمكن إدراكها، وهي ليست الشعر نفسه ولا تجربته وإنما هي الشعرية Poetics إذن، فمراتبية الأجناس الأدبية تخضع إلى معيار تفضيلي محدد. ولتوضيح هذا المعيار لا بد من الاستنارة بما كشفه شلر Schiller من أن تفضيل أرسطو للمأساة على الملحمة ـ مثلاً ـ وهو تفضيل لا يخلّ بالقيمة الأكيدة والموضوعية لشعرية الملحمة، نابع من وجهة نظر أرسطو ـ بوصفه منظراً جمالياً ـ في أن المأساة نوع متحقق بتكامل وله أسس ثابتة مما يسهل عملية استنباط قوانينها،

لذلك استطاع أرسطو أن يضع قوانين المأساة بشكل واضح ومتكامل بينما لم يستطع أن يبين القوانين النوعية للملحمة التي تختلف بتلك القوانين عن المأساة، فاقتصر ـ في الملحمة ـ على القوانين الشعرية التي تشترك بها ـ مع المأساة[43].

وقد تبع ذلك تقليل من شأن الملهاة، وسُوِّغَ ذلك بأننا «نجهل نشأتها لأنها قليلة الشأن غير معتنىٰ بها والوالي لم يسمح بتقديم جوقة من الممثلين الهزليين إلا متأخراً، وقبل هذا كانوا من المتطوعين ولا يذكر الناس الشعراء المسمين هزليين (كوميديين) إلا منذ أن تكونت للملهاة صورتها»[44].

لا شك في أن كتاب أرسطو هو بالدرجة الأولى ـ كتاب في نظرية الأجناس الأدبية، وقد قدم احتمال ـ بسبب النقص في التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية ـ يتمثل في أن الغنائية الإغريقية ليست ذات سمة شعرية بقدر انتمائها إلى الموسيقى، غير أن هذا الاحتمال لا يبدو كافياً ـ لدى جينيت خصوصاً ـ لأنه ينطبق على المأساة أيضاً، ولهذا يبحث جينيت عن سبب أعمق من هذا، وقد وجد وهم عائدية التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية (شعر غنائي ـ ملحمة ـ دراما) طريقة إلى بعض النقاد الكبار، ويعرض جينينت بعضاً ممن أكدوا هذا الوهم، فاوستن وارين في «نظرية الأدب» يؤكد على «أن مؤلفات أرسطو وهوراس مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الأنواع (...). غير أن أرسطو ـ على الأقل ـ شاعر بتميزات أخرى أعمق بين كل من المسرحية والملحمة والشعر الغنائي»[45] كما «ميز أفلاطون وأرسطو الأنواع الرئيسية الثلاثة بحسب أسلوب المحاكاة أو التمثيل»[46]، كذلك وهم نورثروب فراي في أننا ورثنا التمييز بين الأجناس الأدبية عن الإغريق، أما تودوروف فيرجع هذا التمييز إلى أفلاطون، ولا يصوغ باختين إسناد التصنيف الثلاثي إلى أرسطو بشكل دقيق، لكنه يؤكد على أن كتاب (الشعرية) لأرسطو يعد الركيزة الثابتة لنظرية الأجناس الأدبية. ويحاول جينيت أن يعرض هذا الوهم الذي يعزوه إلى كتاب القرن الثامن الذين لم يميزوا بين «الأنشودة المدحية» التي ذكرها أرسطو والشعر الغنائي فجعلوهما مترادفين، إلا أن جينيت يعرف «الأنشودة المدحية» «بأنها الأغنية الجماعية التي تنشد إكراماً لديونيزوس»[47]، وبهذا فهي مصنفة ضمن الأشكال الغنائية، كما أن أرسطو نفسه يقول بالأصل السردي للأنشودة المدحية ثم أصبحت درامية، وكذلك أفلاطون الذي يعدها أجود أنماط القصيدة السردية، وبهذا لا يوجد أي مبرر لإدراجها ضمن الجنس الغنائي[48].

لقد أدمج الشعر الغنائي في كتاب أرسطو عنوة وذلك بتفسير الأنشودة المدحية، بوصفها مثالاً للجنس الغنائي، وقد حدث هذا الإدماج على يد كتاب القرن الثامن عشر، ولا سيما القس باتو، «غير أن هذا الإدماج لم يكن ممكناً، (...)، إلا بعد إحداث تقويضين واضحين على المستويين التاليين:

1 ـ وجب أن نمر من مجرد إمكانية التعبير الخيالي إلى وضعية خيالية أساسية للأحاسيس المعبر عنها، وأن نوصل كل قصيدة غنائية إلى النموذج المطمئن للحوار الداخلي المأساوي حتى نتمكن من أن ندخل في جوهر كل خلق غنائي ذلك الفاصل من الخيال الذي بدونه يستحيل تطبيق مفهوم المحاكاة على الشعر الغنائي.

2 ـ وجب أن نمر (...) من المصطلح التقليدي «محاكاة الأفعال» إلى مصطلح عام وشامل: «المحاكاة» فحسب. كما يقول باتو نفسه «نحاكي في الشعر الملحمي والمأساوي الأفعال والعادات، بينما ننشد الشعر الغنائي الأحاسيس والعواطف التي نحاكيها ويبدو التقويض واضحاً هنا، ومعه أيضاً خيانة أرسطو بشكل خفي»[49].

هكذا عولجت هذه القضية، وتضمنت أخصاء ومغالطات لتكون النتيجة تتويج أرسطو واضعاً الأجناس الأدبية الكبرى بما فيها الشعر الغنائي، وعن احتمالية الخطاب الأدبي، كان أرسطو قد نفى أن تكون الاحتمالية علاقة بين الخطاب ومرجعه (أي أنها علاقة صدق) فهي تعني ـ بالضبط ـ علاقة بين الخطاب الأدبي وخطاب آخر ينطوي عليه أفراد المجتمع، أي أنها علاقة بين الخطاب وبين ما يراه هؤلاء الأفراد صحيحاً.

ويعدُّ تودوروف هذا النفي لاحتمالية الخطاب الأدبي بمثابة دعوة واضحة إلى مبدأ المباشرة، بل إنه ـ في المقام الأول ـ دعوة إلى اختزال الأجناس الأدبية إلى جنس واحد وهو جنس المدرسة الطبيعية التي رفضت تنوع الخطابات ولم يكن للقصيدة موقع فيها[50].

يبدو أن شعرية أرسطو كانت اجتراحاً بكراً تمثلتها الشعريات التي بنيت بعدها، وإذا كان الموجز السابق ينصب على قضايا لافتة للنظر، فإن متابعة مفهوم الشعرية في الفكر النقدي والبلاغي العربيين سينصب أيضاً على قضايا لافتة للنظر، فضلاً عن كونها ذرى التفكير العربي في هذا المجال، وسنرى كيف هو التواشج بين نظريات قديمة تتجاوز زمنها لتوحي بمعايير حديثة هي الثمرة الأنضج للتفكير النقدي الحديث.

وبهذا الصدد لا بد من معالجة مسألة هامة تتصل بما يسمى اليوم في ثقافتنا العربية بـ «التقويل» الذي دأبت بعض الكتابات العربية النقدية ـ وفي مجالات أخرى ـ على ترديده، وعلى منافاة الموضوعية في دراساتها للنصوص العربية القديمة، وأيضاً على إرجاع المفاهيم الجديدة إلى تلك النصوص قسراً.

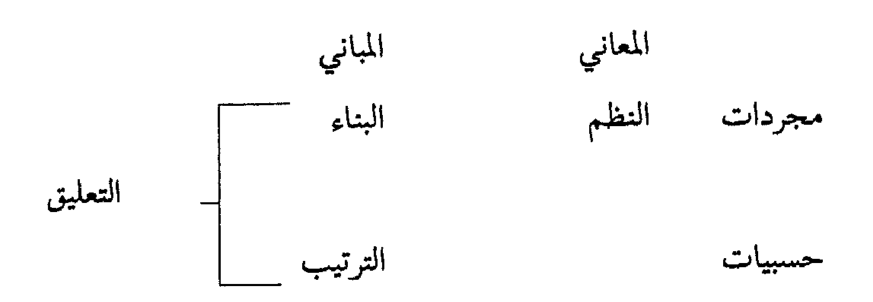
إن محاولة استكشاف الجهد النقدي في تراثنا العربي، ومواشجته مع النظرية النقدية الحديثة، بل وعدّه منطوياً على مفاهيم تعمل ـ الآن ـ في صلب النظرية النقدية الحديثة، إن

هٰذه المحاولة لا تنطوي ـ ضرورية ـ على أيّ «تقويل» أو تهويل لذلك التراث، وأشير ـ تخصيصاً ـ إلى أن معالجات عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني للشعر تخترق الزمن لتتواشج ـ حقيقة ـ مع المعالجات الحديثة له، وربما تكون محاولة المواشجة هذه ليست فريدة عند بعض نقادنا المعاصرين، فالمسألة عامة تتصل بتراث كل لغة[51].

لقد كانت فرضية قدامة بن جعفر (337 هـ) في أن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى، منطلقاً لتصور الشعرية بوصفها تحدد أركاناً للشعر تتمثل باللفظ والمعنى والوزن والقافية، وكان «عمود الشعر ممثلاً للأسس الشعرية العربية وهي: «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف ـ ومن اجتماع هذه الأساليب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات ـ والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب معيار»[52]. ولا مجال لذكر معايير الأبواب السبعة، إلا أنه يمكن الإشارة إلى أنها لم توضح معاني الأبواب توضيحاً كافياً، ولم تكن تستند إلى أساس شمولي يصف أبواب عمود الشعر في انتظامها داخل القصيدة، لقد كانت قضية عمود الشعر إرهاصاً متقدماً بوضع أسس علمية تفسر الإبداع الشعري وربما تكون نظرية النظم الجرجانية أعلى تلك الأسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة، كما أنها حاولت أن تضع أساساً صحيحاً للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى على حد سواء متجاوزة ـ بذلك ـ إشكالية البلاغيين، أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى.

لقد كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموماً وإعجاز القرآن خصوصاً. يقول الجرجاني:

«وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك[53]، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس. فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك[54] ويزيد الجرجاني معنى النظم توضيحاً فيقول: «ليس الغرض بنظم الكلم، إن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وإنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير»[55] وقد وضع د .تمام حسان لنظرية النظم مخططاً على النحو الآتي:



«فالنظم نظم المعاني في النفس، والبناء نسبة معنى صرفي مجرد إلى كل معنى كأن ننسب إلى الفاعلية اسماً مرفوعاً، وإلى المفعولية اسماً منصوباً، بقطع النظر عن أمثلة الأسماء كزيد وعمرو، فإذا تم هذا الاختيار المجرد تلته الأمثلة التي تنتمي إلى المباني المذكورة جاء دور الترتيب، فترتيب الأمثلة ترتيباً معيناً في الكلام بحسب مواقعها من أنماط الجملة بحيث لا يتقدم ما يستحق التأخير ولا يتأخر ما يستحق التقديم. ثم يقوم التعليق بربط هذه العناصر بواسطة الضمائر والأدوات والمطابقات»[56].

وقد أوجز الجرجاني معنى النظم بعبارة ذات دلالة جديدة، فالنظم توخي معاني النحو أنه العمل على وفق قوانين علم النحو وأصوله، وأما مسألة ترتيب المعاني في النفس وعلاقتها بتوخي معاني النحو، فالجرجاني يفصّل القول فيهما موضحاً معنىٰ هذا الترتيب: «إن العاقل يرتب في نفسه ما يريد أن يتكلم به. وإذا رجعنا إلى أنفسنا لم نجد لذلك معنى سوى أنه يقصد إلى قولك (ضرب) فيجعله خبراً عن (زيد) ويجعل (الضرب) الذي أخبر بوقوعه منه واقعاً على (عمرو) ويجعل (يوم الجمعة) زمانه الذي وقع فيه، ويجعل (التأديب) غرضه الذي فعل (الضرب) من أجله، فيقول: (ضرب زيد عمراً يوم الجمعة تأديباً له). وهذا كما ترى هو توخي معاني النحو فيما بين معاني هذه الكلم»[57].

إن نظرية النظم تتموقع ـ هنا ـ في إطار علاقة جديدة هي مبعث جدّتها، وهذه العلاقة تربط بين النظم والنحو، وفي ضوء هذه العلاقة النظم ـ النحو، يكون الطريق إلى استنباط القوانين الإبداعية متيسراً ومثيراً في الوقت نفسه، ومركز الإثارة ـ هنا ـ هو المعنى المتمخض عن العلاقة النظم ـ النحو، ولا سيما حين نتذكر المقولة البالية في جمود النحو ومعياريته. فهل يمكن أن يكون النحو معياراً شعرياً يستند إلى سلامة العبارة نحوياً أو عدم سلامتها؟

لا شك في أن المسألة لا تتمحور حول الخطأ والصواب ليكون النحو هو الفاصل فيها، ولهذا فالسؤال السابق يقع في تناقض عقيم بعودته إلى مفهوم النحو التقليدي، فالنحو أصبح معياراً من خلال انخراطه في العلاقة النظم ـ النحو ـ ، وقد ضبط الجرجاني ـ كما ذكرت قبل

قليل ـ هذه العلاقة، وأعطى للنظم بعداً تكميلياً طريفاً، وبهذا الصدد يقول الجرجاني: «فإن قلت: أفليس هو كلاماً قد أطرد على الصواب، وسلم من العيب؟ إنما يكون في كثرة الصواب فضيلة؟ قيل: أما الصواب كما ترى فلا، لأنا لسنا في ذكر تقويم اللسان، والتحرز من اللحن، وزيغ الأعراب، فنعتد بمثل هذا الصواب، وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك صواب دركاً فيما نحن فيه، حتى يشرف موضعه، ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون ترك خطأ تركاً حتى يحتاج في التحفظ إلى لطف نظر، وفضل رؤية، وقوة ذهن، وشدة تحفظ، وهذا باب ينبغي أن تراعيه، وأن تعنى به، حتى إذا وازنت بين كلام وكلام، دريت كيف تصنع فضمت إلى كل شكل شكله،.. قابلته بما هو نظير له، وميزت ما الصنعة منه في لفظه مما هي منه في نظمه»[58].

إذن، فليس المقصود بالنحو ـ في ضوء علاقته بالنظم ـ القوانين التي تضبط اللغة وتؤدي إلى سلامة العبارة اللغوية، وهذا مما لا علاقة له بالإبداع الشعري أصلاً، وكان قد أكد هذا الرأي ابن الأثير في قوله: «ينبغي لك أن تعلم أن الجهل بالنحو لا يقدح في فصاحته ولا بلاغته، والدليل على ذلك أن الشاعر لم ينظم شعره، وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول، أو ما جرى مجراهما، وإنما غرضه إيراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة، ولهذا لم يكن قادحاً في حسن الكلام»[59]، ويقول ابن خلدون في هذا الصدد: «إن الأعراب لا دخل له في البلاغة، فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة. فإذا عرف اصطلاح في ملكة واشتهر، صحت دلالته. وإذا طابقت تلك الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة ولا عبرة بقوانين النحاة»[60].

إن نظرية النظم الجرجانية تدل باطنياً على تهميش مبدأ اشتراط الوزن والقافية في الشعر، فضلاً عن أن الجرجاني يصرح بذلك، فليس «بالوزن ما كان الكلام كلاماً ولا به كل كلام خيراً من كلام»[61] أي أنه «ليس للوزن مدخل في ذلك»[62].

وعلى مستوى المعنى يلجأ الجرجاني ـ من أجل توضيح شعريته (نظمه) ـ إلى تمييز بين معنيين:

عقلي وتخيلي. يحدد الأول بأنه المعنى الذي «يجري مجرى الأدلة والفوائد، ويصفه بأنه (ثابت) و (صريح) ويحكم عليه بأنه «ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب». ويعلل حكمه هذا بقوله أن الشاعر هنا «يورد معاني معروفة»، وبأنه «يتصرف في أصول كالأعيان الجامدة، لا تزيد ولا تفيد، كالحسناء العقيم، والشجرة الجميلة الي لا ثمار لها (.....) ويحدد الجرجاني المعنى التخيلي بأنه «الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وأن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي»، وبأنه

«مفتن المذاهب، كثير المسالك لا يكاد ينحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً»، وإن الشاعر يجد في التخييل «سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبتدىء في اختراع الصور ويعيد» وبأنه كالمستخرج من معدن لا ينتهي»[63].

ولا يقف الجرجاني عند حدود النظم، فلا بد من التمييز بين نظم ونظم، وإن نظرة إلى نصين أدبيين تجلو ـ لأول وهلة ـ إمكانية إعطاء حكم تفضيلي، أي استحسان نظم من دون الآخر ولكن، كيف يمكن تمييز نظم من نظم من ناحية جودته؟ بسؤال آخر: ما المعيار الذي يمكن الاستناد إليه في تفضيل نظم على آخر؟ وفي الحقيقة إن الأمر لا يتعلق بمعيار معين بل بتجربة شخصية تدعمها خبرة وثقافة متميزتين. إن الأجابة على السؤالين السابقين هي آخر مطاف الجرجاني في تتويج نظريته في النظم بتفحص مسألة الذوق[64]. وقد ربط الجرجاني مسألة الذوق ـ على الرغم من المدِّ الواسع للفظية ـ بالمعاني أي بنظم المعاني، مع عناية واضحة بالألفاظ.

ومن المناسب اقتناص هذه الفرصة ـ ما دمنا نشرف على ختام موجز نظرية النظم الجرجانية ـ للإشارة إلى أن نظرية النظم ـ بشموليتها وإثارتها ـ كانت مركز إلهام وتطوير للكثير من الأفكار اللاحقة، ومن بين تلك الأفكار المحاولة التصريحية لأدونيس للتعرف على شعرية النص الأدبي من خلال تفتيق نواة النظرية الجرجانية في النظم، وتعتمد محاولته على التمييز بين وظائف الكلام، ويصنفها إلى ثلاث وظائف:

الإخبارية (الإعلام، الرواية،....)، البرهانية (التحليل، التدليل...)، والتخييلية (الجمال، الشعر،....) وتكمن الخاصية الشعرية ـ طبقاً لما سلف ـ في الابتعاد عن اللغة بوصفها أداة للتواصل المنطقي والاقتراب من لغة غامضة وغير منطقية فتتغلب اللغة الأخيرة على محدودية اللغة الأولى من خلال ما سمي بـ (المجاز)، وهذا المجاز)، «يشحن اللغة بطاقة جديدة، وإنه يضفي أسماء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وإنه يسمي، إلى ذلك، أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة»[65].

ومن ذرىٰ التفكير النقدي والبلاغي في تراثنا، ما أنجزه حازم القرطاجني (684 هـ) في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

وقد مثل الكتاب ـ على الرغم من ضياع قسمه الأول[66] ـ تجاوزاً للإنجازات النقدية السابقة عليه، وقد كان على وعي بجدة عمله حين يقول:

«وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك ملسكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة»[67] والمهم ـ هنا ـ هو إيجاز الأفكار اللامعة التي توصل إليها القرطاجني في المتبقي

من كتابه، والذي كان ذا محاور مهمة شملت دراسة المعاني وطرق انتظامها في الذهن، وأصول علم الشعر والوزن والقافية.

وبصدد الشعر، فإن أول ما يشار إليه هو أن القرطاجني كان قد أنكر أن يكون كل كلام مقفى وموزون شعراً، أو أن يكون الشعر طبعاً فحسب. يقول موجهاً كلامه إلى شخص مفترض «وظنه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيته على أن كل كلام مقفى موزون شعر جهالته منه»[68]، ويشبه من يظن أن كل كلام مقفى وموزون شعر بـ «أعمى أنس قوماً يلقطون درّاً في موضع تشبه حصباؤه الدر في المقدار والهيئة والملمس، فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك فأدرك هيئته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه، فجعل يمني نفسه في لقط الحصباء على أنها درٌّ، ولم يدر أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك. وكذلك ظنَّ هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع»[69] فالقرطاجني يبحث عن صفة أخرى أو قانون آخر يحقق شعرية الشعر بعيداً عن الوزن والقافية، وإن كان يعطيها امتيازاً خاصاً. إذن، ليس الشعر مجرد كلام موزون ومقفى ودال على معنى كما هو التعريف أو بالأحرى الفرضية التقليدية التي آزرت بقدامة بن جعفر من دون حقّ، فكلمة قدامة لم تكن تعريفاً للشعْر، وإنما كانت فرضية شاملة حاول من خلالها البرهنة على جزئياتها المختلفة، ولهذا فهو لم يعرف الشعر كما أن القرطاجني أنكره جملة. وقدم هذا الأخير تعريفاً آخر، جديداً ووافياً، سوف أذكره بعد إثارة مسألة هامة تتعلق بألمعية القرطاجني في تصنيفه لعناصر أية رسالة لفظية ويجد هذا التصنيف ـ إلى حد ما ـ مواشجته مع ما توصل إليه ياكوبسون ـ في مجال اللسانيات الحديثة ـ من تصنيف لعناصر الرسالة اللفظية[70]

وكان قد جلى هذه المسألة د .عبد الله محمد الغذامي بقوله: «من قبل ياكوبسون بسبعمائة عام (مات حازم 1285 م) حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية «تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه. أو ما يرجع إلى القائل. أو ما يرجع إلى المقول فيه. أو ما يرجع إلى المقول له» المنهاج ص 346.

فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكوبسون لدى القرطاجني نحددها كالآتي:

1 ـ ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة.

2 ـ ما يرجع إلى القائل = المرسل.

3 ـ ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.

4 ـ ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه.

ثم يشير القرطاجني إلى تركيز الوظيفة الأدبية على (الرسالة) وعلى توحدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي (المرسل) و (المرسل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة فنقول: «الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها» المنهاج ص 346.

ويركز القرطاجني على أن اللغة هي لب التجربة الأدبية، وهي حقيقتها.

وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف (وهي عناصر المدرسة البنيوية) فيقول: «إن القول في شيء يصير مقبولاً عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلاً إليه، أو نفوراً عند بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه» المنهاج ص [71]346 .

أما عن تعريف الشعر لدى القرطاجني، فقد كان ـ كما أسلفت ـ تعريفاً جديداً يتمثل في توظيف المحاكاة والتخييل داخل الشعر. فهو ـ حسب القرطاجني ـ «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من أغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[72]. ومن هذا التعريف نستدل على مقاربة القرطاجني الشمولية للشعر، ففي الوقت الذي يتفحص فيه الشعر من ناحية وزنه وقافيته ويقرٌّ بهما في التعريف، لا ينفي إمكانية اشتمال الأقوال النثرية على شعرية ما، من خلال حضور التخييل والمحاكاة «فما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل وموجودة في المحاكاة فهو يعد قولاً شعرياً»[73]، كما لا يفوته تثبيت الأغراب بوصفه ركناً أساسياً من أركان الشعرية في الشعر، الأغراب، ذلك الركن الذي بنيت عليه ـ فيما بعد ـ الشعرية ـ من وجهة نظر الشكليين الروس ولا سيما شلوفسكي ـ من خلال كسره لرتابة العالم وذلك بتحطيم رتابة اللغة وخلق غرابة في علاقاتها لتستعيد ديناميتها.

وإذا كانت بعض الشعريات ـ ولا سيما البنيوية ـ قد أهملت عملية التلقي، فإن القرطاجني في إطار شمولية مقاربته ـ يضع المتلقي عنصراً رئيساً في مقاربة الشعر، ليبحث عنصر التأثير فيه من خلال التخييل، ولم يكن التخييل منحصراً في عملية التلقي، بل إنه، مع

المحاكاة شكل الفرضية الأرسطية التي انطلق منها القرطاجني والمتمثلة في أن الشعر تخييل ومحاكاة والتخييل هو «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض»[74].

إضافة إلى التخييل، يوجد التخيل، فللمحاكاة الشعرية جانبان: التخيل الذي يرتبط بتشكل المحاكاة في مخيلة المبدع أي أنه «فعل المحاكاة في تشكله»[75]، والتخييل الذي يرتبط بآثار المحاكاة في المتلقي أي أنه «الأثر المصاحب لهذا الفعل (= فعل التخيل) بعد تشكله»[76].

لقد كان من أهداف القرطاجني الرئيسة إقامة علم للشعر مستفيداً بذلك من ثقافته الفلسفية، حيث رأى إمكانية تمخض وجهات نظر جديدة من خلال مواشجة تراثه النقدي وثقافته الفلسفية المتمثلة بالتنظيرات الأرسطية من خلال شروح الفارابي وابن سينا.

«يمكن إقامة علم الشعر ـ إذن ـ بالجمع بين الأصول العربية واليونانية، ومراعاة الإجمال في القوانين دون التفصيل في الأحكام. ولكن أهم من ذلك كله عدم التباعد عن الشعر نفسه وبالتالي الحرص على صياغة القوانين بطريقة غير مفارقة لطبيعة مادة العلم وخصوصياتها، فقوانين الشيء وأصوله لا بد أن تؤخذ من الشيء نفسه، وإلا كانت مجافية لطبيعته. وتلك خطوة منهجية لا سبيل إلى تجاهلها في إقامة قوانين العلم، وفي هذا المجال يقول حازم: «لا معرج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه، فإنما يطلب الشيء من أجله، وإنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه»[77].

وقد ذكرت ـ فيما سبق ـ أن الشعر عند حازم ليس طبعاً فحسب، وإنما هو إحاطة بقوانين يتأسس عليها علم الشعر «ولا شك أن الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم، إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها، وجعلها ذلك علماً تتدارسه في أنديتها ويستدرك به بعضهم بعضاً في ذلك»[78].

وفي إطار الشمولية أيضاً، لا بد من التنبيه ـ أخيراً ـ على أن حازماً القرطاجني لا يكتفي باستنباط القوانين، إنه يستكمل معرفته بالقوانين بممارسة التذوق[79] الذي ينطوي على الأحكام القيمية، فالذوق يكسب القوانين مرونة في كل من وعي الشاعر والناقد على الرغم من خضوع النص إلى قوانين كلية.

المبحث الثالث: الموضوع

وفيما يتصل بتحديد موضوع الشعرية، فإنها تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصاً وليس أثراً أدبياً[80]، ومن هنا تجلى الاختلاف في طبيعة تصور تلك القوانين.

فالشعرية بخضوعها لنظرية الانبثاق ـ أي انطلاقها من النص ذاته كونه بنية منفتحة ـ اكتسبت تعددية في استنباط القوانين وإثراء لمجالها، ذلك أن النص مكتوم في الكلام، ولاستنطاق هذا النص لا بد من طرائق تختلف من باحث إلى آخر، ولهذا يصبح الحديث عن استنطاقات عدة لا استنطاق واحد.

لقد أصبح النص فضاءً ذا معانٍ متعددة، وأصبحت الشعرية ـ تبعاً لذلك ـ بحثاً في هذا الفضاء، فالنص ـ إذن ـ موضوع الشعرية التطبيقي، ولكن لنتأمل وجهة النظر الآتية: «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»[81].

يُعنىٰ جينيت ـ في وجهة النظر السابقة ـ لا بالنص بل بما يسميه «التعالي النصّي» «أي ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص»[82] وبهذا يدل ضمن التعالي النصي، التناصّ intertextuality ـ حسب جوليا كريستيفا ـ الذي هو التواجد اللغوي لنصٍّ ما في نص آخر. ويقع «ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها. وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها (....) وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل»[83] ويصطلح جينيت على المجموع (جامع النص) وفي هذا السياق ـ ومن وجهة نظر أخرى ـ «ليس موضوع الشعرية هو مجموعة الأعمال الأدبية الموجودة، ولكنه الخطاب الأدبي نفسه كأصل مولد لعدد لا نهائي من النصوص. والشعرية فرع من الدراسة نظري غُذّيَ وخُصِّبَ بوساطة البحث التجريبي، غير أنه لا يتشكل بها. ومن بين مهماتها الأسمىٰ، يجب أن تزودنا الشعرية أولاً بالإجابة على السؤال: ما هو الأدب؟ بكلمات أخرى، يجب أن تحاول إخضاع هذه الظاهرة السسيولوجية التي تدعىٰ الأدب إلى وجود داخلي ونظري (....) أو لتأخذ مقترباً آخر، يجب تحديد الخطاب الأدبي مع الاهتمام بأنماط الخطاب الأخرى، وهكذا فإن مثل هذا التحديد سيمنح الخطاب نفسه نشاطاً (باعثاً) معرفياً، وبذلك ظنه سيكون نتاجاً لجهد نظري، وبالتالي وعلى مدى معين ـ سيكون نتاجاً لحقائق مرصودة.

إن الجواب على السؤال الأول سيكون ـ في الحال ـ نقطة البدء والهدف الأخير، كل شيء في عمل الشعرية يجب أن يسهم في هذا الشرح الذي لا يستطيع أن يتم بوساطة التحديد (التعريف). الثاني، يجب أن تهيء الشعرية الوسائل لوصف النص الأدبي، هذا يعني أنها يجب أن تكون قادرة على تمييز مستويات المعنى، لتعين الوحدات التي تشكلها، وتصف العلاقات التي تشترك فيها الوحدات وبمساعدة هذه المقولات الأساسية، نستطيع أن نبدأ بدراسة أشكال ما، ثابتة قليلاً أو كثيراً. نستطيع أن نشرع ـ بكلمات أخرى ـ بدراسة الأنواع أو الأجناس، ونستطيع كذلك أن ندرس قوانين التعاقب، أي، قوانين تاريخ الأدب»[84].

ويبدو لي أن تودوروف يحاول أن يحدد موضوع الشعرية استناداً إلى الفرق الدقيق الذي أقامه بارت بين الأثر الأدبي والنص، وقد ذكرت ـ قبل قليل ـ أن الأثر الأدبي هو إنتاج المؤلف الحقيقي، أما النص فهو إنتاج القارىء الذي يوسع من أبعاده بالقراءة، هاهنا، إذن، نص للمؤلف ونص للقارىء، وطبقاً لهذا، ينفي تودوروف أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعاً للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصاً لا نهائية.

ونعثر كذلك على مراكز لشعرية بنيوية تعنىٰ بالشفرات الكامنة في بنية النص، إنها ترى أن النص غير منعزل ولا مغلق ولكنه «تركيب مفتوح» (امبرتوايكو) يكون للقارىء دور في تكميله في أثناء القراءة، هذه النظرة إلى النص توصف بأنها نظرة دينامية يجتمع فيها النص والقارىء والشفرات العميقة لتكمل بعضها بعضاً، وتمتد جذور هذه النظرة إلى أطروحات ياكوبسون وتينيانوف اللذين نبذا النزعة الذاتية للمدرسة الشكلية[85].

من الممكن ملاحظة الاشتراك ـ بصدد تمييز موضوع الشعرية ـ بين بارت وتودوروف، ذلك أنهما أطلقا العنان لعملية القراءة في إيجاد معنى للنص الأدبي ولا يوصف ذلك المعنى بأنه يقيني وإنما احتمالي، أو ـ بالأحرى ـ لا يوصف النص الأدبي ذاته بأنه يحمل معنى واحداً يجب أن يتواضع عليه، بل إن النص ينوء بالمعاني الكامنة، التي يقع كشفها على عاتق تطبيق مبادىء الشعرية على النص. بيد أن نقطة الاختلاف بينهما ـ بارت تودوروف ـ وبين جينيت تكمن في أن جينيت يعالج موضوع الشعرية على مستوى يبتعد عن وجهة النظر التطبيقية التي تبناها بارت وتودوروف، فجينيت يرى أن «جامع النص» هو موضوع الشعرية، وقد سبقت الإشارة إلى «جامع النص» هذا، ويلاحظ أن مفهومه ينحصر في وجهة تنظيرية شاملة على مستوى الأجناس الأدبية وصيغ التعبير وأصناف الخطابات. نقطة الخلاف تتجلى ـ وبعبارة موجزة ـ في تمييز موضوع تطبيقي وآخر تنظيري شامل، يعنىٰ الأول بإجراء الشعرية بينما يعنى الثاني بدراسة خصائص متعالية وعامة تنتمي إليها النصوص جملة.

«إن الشعرية إذاً علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحياناً غير يقينية. ومن ثم فإن اعتبار وإعادة اعتبار التحديدات والتقسيمات المتتالية، طوال التاريخ، للحقل الأدبي، يجعلنا منقادين ثانية إلى التساؤل المُثير الذي كان وضعه رومان ياكوبسون منذ عهد قريب في صلب كل شعرية، وهو: في أي شيء تنحصر أدبية الأدب؟»[86].

وعلى الرغم من التأرجح القائم في مسألة موضوع الشعرية «غير الواثق من نفسه ـ إلا أن غياب الشعرية يؤدي إلى مزالق ومخاطر كثيرة، فليس بوسع الناقد أن يمارس حرفة علمية ومنهجية حينها، كما أنه ـ بالتأكيد ـ سوف يكون ذا أحكام مسبقة لا تستند إلى أسس منهجية وسيكون النقد ـ في حالة غياب الشعرية ـ مجموعة بديهيات عقلية كامنة وغير عملية[87].

وفي شتى الأحوال، فإن حضور الشعرية هي ـ في الأخير ـ الحل الناجح للبداية في بلورة دراسات أدبية علمية تستأصل شراذم الآراء الانطباعية والحدسية.

المبحث الرابع: العلاقات

لا شك في أن الشعرية ومكتسباتها لم يتقوقعا داخل الحقل ذاته، فالانتشار الواسع الذي شهده حقل الشعرية كان ذا جدوى واضحة كسرت نطاق الحقل ذاته لتسهم في إثراء التصورات النفسية والاجتماعية للأدب. غير أن المقترب النفسي والاجتماعي للأدب ليس هو الهدف هنا، وإنما ـ من الضروري ـ أن تنصب محاولات ضبط العلاقات بين الشعرية وحقول ـ موازية لها ـ أخرى وصولاً إلى تمييز جليّ للشعرية نفسها، وإلى تشذيبها من كل التداخلات بينها وبين هذه الحقول التي ـ ربما ـ تضفي عليها غموضاً في أحيان معينة، وفي أحيان أخرى تشكل استكمالاً لها كما سيتضح فيما يأتي.

إنه من المناسب البدء بمناقشة علاقة الشعرية بالأدبية Literariness فهذه الأخيرة هي ـ من بين الحقول الموازية للشعرية ـ الأكثر قرباً لها، والأدبية كانت أسبق في الظهور في عالم النظرية النقدية الحديثة من الشعرية.

إن المدلولات التي يلخصها د .سعيد علوش لمفهوم الأدبية تتمثل فيما يأتي:

«1 ـ طابع ما هو خالص في الأدب، أي ما هو شاعري منذ بدايته.

2 ـ وليس موضوع علم الأدب، عند ياكوبسون، هو الأدب، بل هو الأدبية، أي ما

يجعل من عمل ما عملاً أدبياً، ويضعف من مبدأ السببية المباشرة، بين ظروف الكاتب وإنتاجه الأدبي، مما يسمح بتفسير واقع الإنتاج، لا الإنتاج ذاته.

3 ـ والمصطلح مقياس سيميائي يخص النصوص الأدبية وحدها.

4 ـ وتعرف الأدبية، في النظرية السيميائية للأدب، بكونها تسمح بتمييز كل نص أدبي بالنسبة للنصوص غير الأدبية، في دراسة الشكلانيين الروس خاصة»[88].

إن مصطلح الأدبية ـ وعلى مستوى المفهوم ـ يتسم بالعلمية، أو بالأحرى ـ كان ينحو منحى علمياً، ولهذا فهي إرهاص واضح وبدئي لما يسمى بـ (علم الأدب)[89]، وهذا الأخير ـ أيضاً ـ من الحقول الموازية لحقل الشعرية، وهدف علم الأدب المفترض هو تحديد القوانين المجردة التي تمثل قاسماً مشتركاً بين الأعمال الأدبية، ولهذا فإن نسبة الأدبية إلى الأدب تشبه نسبة اللغة Langue إلى الكلام parole بمعنييهما السوسيريين[90].

إن الأدبية والشعرية يشتركان معاً ـ في أن لهما غاية واحدة، وأنهما يتسمان بالعلمية غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه.

الأدبية، إذن، مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه ـ وإلى حد ما ـ في طرائقه، وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقتهما، وتمييز حدودهما، إلا أن الأدبية ـ تارة ـ تتخلى عن كونها مفهوماً نظرياً مستقلاً لتكون موضوعاً لعلم الأدب، بالأحرى لتكون موضوعاً للشعرية نفسها وبعيداً عن المفارقة الزائفة التي تبدو ـ ربما ـ في كون الأدبية موضوعاً للشعرية، فإن نظرة دقيقة لاستراتيجية الشعرية، تظهر أن الأدبية هي موضوعها الأكيد، فما دامت الشعرية ـ ومن بين مهامها الأساسية ـ تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته، أي أن الخصائص المجردة هذه هي ـ اختصاراً ـ الأدبية ذاتها، فالشعرية ـ اختصاراً أيضاً ـ تستنبط الأدبية في الخطاب، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي.

إن المناهج الحديثة في دراسة الأدب ـ الشكلية تجوزاً والبنيوية ـ تشدد على أن «موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية»[91]، لهذا جاءت الاعتراضات الشرسة على مؤرخي الأدب الذين وصفوا بـ (الشرطة) كونهم يمسكون ـ من كل علم بطرف، فتصبح دراستهم أخلاطاً من الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس والحياة الشخصية. وقد اقترح بارت أنه «يمكننا أن نقترح اسم (علم الأدب) أو (الكتابة) لإطلاقه على ذلك الخطاب العام الذي لا يكون موضوعه معنى معيناً، وإنما التعدد ذاته لمعاني الأثر الأدبي، واسم (النقد الأدبي) لإطلاقه

على ذلك الخطاب الآخر الذي يتجشم صراحة، وعلى مسؤوليته، نية إعطاء الأثر معنى محدداً»[92].

إن علم الأدب مدعو إلى الاستقلال بموضوعه وإلى نبذ مجانية التحليلات النفسية والاجتماعية وغيرها، والمشكلة كلها تتأتى من كون النص الأدبي لا يحمي ذاته من أي تناول ولو كان نافلاً وغير عملي، فليس ممكناً أن نقيم وحدة لعلم الأدب استناداً إلى كون المادة المحللة (النص الأدبي) واحدة، فالعلوم الإنسانية تتقاسم هذه المادة، لكن تحليلاتها ينبغي أن تندرج ضمن العلم الذي تبناها موضوعاً له، وإلا فمن التعسف اندراج تلك التحليلات ضمن علم الأدب)[93].

أما عن علاقة الشعرية بالأسلوبية، فإن المخاض الذي شهِدَتْه دراسة الأسلوب هو الذي فجر الشعرية الحديثة، والأسلوبية تعنى «بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول الخطاب عن سياقه الأخباري إلى وظيفته التأثرية والجمالية، فوجهة الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المستقبل تأثيراً ضاغطاً، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالاً ما»[94].

بوسع المدقق في بعض الشعريات أن يكتشف، وجهاً من وجوه العلاقة بين الشعرية والأسلوبية فشعرية ياكوبسون ـ مثلاً ـ تدرس ضمن نطاق منحى أسلوبي معين، يتمثل هذا المنحى بالأسلوبية التي تقرر أن ماهية الأسلوب «تتحدد بنسيج الروابط بين الطائفتين التعبيريتين في الخطاب الأدبي: طاقة الأخبار وطاقة التضمين»[95] وقد عقلن ياكوبسون هذا المنحى الأسلوبي من خلال تحديد الوظيفة الشعرية واستغلاله للمعطيين اللسانيين: محور الاختيار ومحور التأليف كما سيتضح في فصل قادم. وقد قيل أن ياكوبسون يبدل كلمة «أسلوب» بكلمة «وظيفة» شعرية لاصطدامه بحقيقة تتلخص في أن دراسة الأسلوب غير ممكنة ما دام كل نص ينطوي على تركيبته الخاصة والفذة، حيث يستمد النص كل فعاليته التأثيرية من هذه التركيبة، وسوف يؤدي هذا الطرح إلى عدم إمكانية قيام دراسة علمية تصنيفية تستند إلى الأسلوبية[96]. ويبدو لي أن تعثر خطى الأسلوبية في طريق علميتها أمر غير مؤكد على الأقل في تفحص طبيعة مرتكزات الأسلوبية نفسها، تلك المرتكزات اللسانية التي تتجه صوب النص بما هو كذلك، وبما هو لغة تخضع للمنظور الوصفي، وتُطَوِّع لتفحص طبيعة تركيباتها الداخلية. لقد أعطت المدرسة الشكلية ـ وهذه عودة لمصطلح الأدبية وربطها بكل من الشعرية والأسلوبية لما يسميه الغذامي «الحدث الانحرافي الساحر»[97] تسمية الأدبية «حيث تتحول عناصر اللغة من صفة الدال على مدلول خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى

مدلول. فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي المدلول القديم للكلمات لتحل هي مكانه»[98].

والأدبية ـ حسب الغذامي ـ تجاري الأسلوبية، وتتأسس دراسة الأخيرة على (الاختيار) فتبحث عن أسباب اختيار بنية تركيبية معينة، أو كلمة ما، ولا يعد من مهامها الرئيسة الأجوبة الدلالية[99]. وتتحدد الأسلوبية مع الأدبية ليتضافرا معاً في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح Poetics»[100].

من هنا يتضح أن الشعرية تشمل الأسلوبية، بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى، فالأسلوبية وصف لخصائص القول في النص من دون العناية بالمتلقي، كما أنها تقتصر على الشفرة من دون السياق، وعلى العكس تسعى الشعرية إلى دراسة الشفرة لتأسيس السياق[101].

وفضلاً عن علاقة الشعرية بالأسلوبية والأدبية، حيث إن هاتين الأخيرتين انتجتا معاً مفهوماً متكاملاً ـ إلى حد ما ـ هو الشعرية، إلا أن الشعرية تبقى بحاجة ماسة إلى حقل آخر استكمالاً لاستراتيجيتها، ذلك الحقل هو التأويلية.

إن ما يبدو ـ غالباً ـ في البحث في مفهوم الشعرية من تطبيقات تحاول تأويل النص الأدبي لا يعني أن الشعرية ـ في الأساس ـ تستهدف النص الأدبي تأويلاً بقدر ما يعني استجلاء القوانين التي تولد تلك الشعرية.

فالتطبيقات الملازمة للبحث في مفهوم الشعرية هي تقنية إجرائية تكرس علمية القوانين المستنبطة أن التأويل ـ هنا ـ يخضع للقوانين المستنبطة في الوقت الذي يكون فيه مجلياً لها، ومن هنا تنتفي النظرة السطحية إلى ضرورة عزل الشعرية عن التأويل بادعاء العلمية المحضة. إن التطبيق لا يشكل انزلاقاً نحو هاوية الانطباعات الذاتية ما دام (التطبيق) مستنداً ـ منهجياً ـ إلى مقولات نقدية لا تمت بأية صلة إلى التجليات النفسية والاجتماعية، وما دامت هذه المقولات النقدية نابعة من صلب النص الأدبي نفسه.

إن وجه التكامل بين الشعرية والتأويلية يكمن في وجهين أساسيين لكل عملية معرفية، وهما المستوى النظري والمستوى الإجرائي، وما دامت الشعرية قد تبنت الوجه التنظيري، وألقت على عاتقها مهام اجتراح المبادىء الإجرائية، فلا بد من أن تتوفر الشعرية على فرع مواز لها يحقق طماحها في مباشرة النصوص الأدبية، وتطبيق تلك المبادىء الإجرائية عليها ولهذا، لا بد للشعرية من أن تتوسل بالتأويلية لتحقيق طماحها ذلك.

وقد سعى تودوروف ـ قبل الدخول في معالجة مفهوم الشعرية ـ إلى التمييز بين الموقفين التاليين:

1 ـ يعد النص الأدبي في ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة، ويسمي تودوروف هذا الموقف بـ (التأويل) الذي يرمي إلى استنطاق النص نفسه، من دون الخروج على حدوده مما يعني «الوفاء للموضوع أي للآخر، وبالتالي إمحاء الذات»[102]، وفضلاً عن ذلك كبت إيحاءات النص بالخضوع إلى معنى وحيد يتجلى طبقاً للوقائع. إن الهدف من التأويل ـ على وفق هذا المعنى ـ هو وصف العمل وتعيين معناه.

2 ـ يعدّ النص الأدبي تجلياً لبنية مجردة، حيث تكون ممارسة القراءة ـ طبقاً لهذا التصور ـ تنقلاً حراً في فضاء النص، وإسقاطاً للجانب الذاتي في هذا الفضاء النصي، والقارىء ـ هنا ـ يضطلع بتمييع حدوده ليحقق نقداً فاعلاً يجتاح القراءة المغلقة له، فيضيف و/أو يحذف. «فما أن يوجد قارىء حتى تبتعد القراءة عن النص»[103]. والهدف من هذه القراءة المنفتحة هو:

«وضع القوانين العامة التي يكون النص النوعي نتاجاً لها»[104]، ومن هنا تبتعد الدراسة عن الصفة الاعتباطية القاصرة في التأويل لتكتسب صفة العلمية.

وقد كان هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss[105] قد طرح إشكالية لم تجب عنها الشعرية ولا المنهج الشكلي في دراستهما للنصوص الأدبية، وتتلخص في أن الشعرية نأت عن أي تفكير تأويلي، فهي لا تجيب عن أي تساؤل حول القيمة الجمالية للنصوص الأدبية بدعوىٰ أنها تجهر بالموقف المضاد للتأويلية باسم الموضوعية العلمية.

كما اتهم ياوس نفسه الشعريات اللسانية بأنها لم تقدم تبريراً لمناهجها عبر نظرية في المعنى، فقد ألغت في عمها المقاربة التأويلية (الهرمنوتيكية). كذلك فإن «غياب نظرية للفهم، واتخاذ موقف ضد الهرمنوتيكية، هو ما يطبع ـ في وقت متأخر ـ الشاعرية اللسانية الجديدة أو السيميائية، وكذا نظريات الكتابة والفاعل النصي والتناص»[106].

بيد أن التأويلية لا تخل ـ فيما أعتقد ـ بموضوعية الشعرية ولا بمنهجيتها العلمية، ويجب أن نعود إلى السبب الذي خلق الفجوة بين الشعرية والتأويلية، ويبدو لي أن الدافع الأساسي لخلق هذه الفجوة يكمن في علاقة الشعرية بالبنيوية.

إن استقطاب الشعرية لوجهات نظر بنيوية تتأسس عليها، جعلها توصف بـ (شعرية بنيوية) فضلاً عن أن موضوعها البنيات المجردة، مع الإشارة إلى أن هذه الصفة (بنيوية) تتحقق

إذا ما استبعدنا كونها فرضيات «تختزل اللغة في نظام تواصلي أو تختزل الوقائع الاجتماعية فتصبح نتاجاً لقانون ما»[107].

يبدو، إذن، ارتباط الشعرية بالبنيوية غير مسوغ ومتعارض، إلا إذا استلهمنا المعنى الواسع لكلمة (البنيوية)، فالشعرية تمثل وجهة نظر معارضة للبنيوية في بعض تصوراتها «الأداتية» للغة[108].

وعلى الرغم من البديهية التي تشير إلى احتكاك النقد الأدبي بالبنيوية كان عاملاً رئيساً في ظهور الشعريات المتنوعة، إلا أن من المناهج البنيوية ما لا يبحث عن شعرية النص، فهي تدرس النص الأدبي كما تدرس أي نص غيره مخضعة إياه للتشريح فقط، أو بمعنى سلبي مخضعة إياه للتمزيق، وهذا هو المأخذ الرئيس على البنيوية الشكلية، وربما يكون رولان بارت ـ لهذا السبب ـ قد هجرها بعد تبنيها فترة طويلة[109].

ومن الجدير بالذكر أن الشكليين الروس يلتقون مع البنيويين في طبيعة النظرة إلى النص الأدبي تلك النظرة التي تعزل النص عن المؤثرات الخارجية ولا تتفحصه إلا من حيث هو بنية لغوية مستقلة، ذلك لأن كل المعالجات الخارجية ـ حسب الشكليين ـ لا تمتلك المؤهلات الكافية لدراسة الأدب واستنباط قوانينه. إن كلاً من الشكلية والبنيوية لم تسأل عما يعبر عنه النص الأدبي، وإنما اقتصر سؤالها عن كيفية التعبير، ذلك أن هذه الكيفية التي يكون عليها النص هي المسألة المركزية التي تقود إلى الكشف عن قوانينه.

فالشكلية ـ إذن ـ وحسب باختين ـ مثلت اختزالاً لقضايا الخلق الشعري لاقتصارها على جمالية مواد البناء، وبهذا أهملت علاقة النص بالعالم، أو بعبارة أخرى، إن المضمون لم يتناول ضمن دراسة الشكليين[110].

وكان ايخنباوم قد أوضح أن تطور المنهج الشكلي انطلق من تقابلات مهمة، فانطلاقاً من التقابل الأولي والشامل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، أمكن تمييز مفهوم اللغة اليومية حسب الوظائف المختلفة لها ـ ياكوبينسكي Jakoubinsky ـ وحصر مناهج اللغة الشعرية واللغة الانفعالية ـ ياكوبسون ـ وانطلاقاً من التقابل بين الإيقاع الشعري والوزن ومن مفهوم الإيقاع كعامل بانٍ للشعر في وحدته، أمكن إدراك الشعر كشكل متميز للخطاب يتوفر على خصائص لسانية (نظمية ـ معجمية ـ دلالية).

وانطلاقاً من المفهوم العام للشكل، توصل إلى مفهوم النسق ومن ثم إلى مفهوم الوظيفة ومن إقامة هوية هذا النسق، وتمييزه حسب وظائفه أمكن الوصول إلى تطور الأشكال، بمعنى: قضايا دراسة التأريخ الأدبي[111].

وأخيراً لا بد من استشراف علاقة الشعرية بالجمالية، وعلى الرغم من كون هذه العلاقة ضرورة ملحة، إلا أن الشعريات ـ وفي حدود ما أعرف ـ لم تفحص هذه العلاقة فحصاً دقيقاً بل اكتفت بالإشارة إليها، أما على مستوى إجرائها في صلب الشعريات، فلا نعثر ـ تقريباً على محاولة تجاوزت الوصف المحض إلى تحديد جمالية النصوص الأدبية وإطلاق الأحكام القيمية عليها[112] وقد أصبحت الشعرية مع بداية القرن الثامن عشر فرعاً من علم الجمال الفلسفي ولا سيما في المانيا[113].

بيد أن الجمالية اتضحت مؤخراً بوصفها اشتراطاً لا بد منه لنجاح أية شعرية. ولكي نعد أي تحليل ـ سواء أكان بنيوياً أم لا ـ ناجحاً ومثمراً، لا بد من تفسير القيمة الجمالية للخطاب الأدبي، وإذا ما فشل التحليل في إيجاد ذلك التفسير فإنه يبرهن ـ في الوقت نفسه ـ على عدم جدواه[114].

إن هذه الرؤية المتأخرة لتودوروف تصطدم مع ما طرحه جان كوهن[115] في ضرورة الفصل بين مستوى التأمل العلمي للخطاب الأدبي ومستوى الاستهلاك الذي هو جمالي، وينحو كوهن في نظريته في الشعرية منحى تأملياً تاركاً الاستهلاك كونه غير خاضع لتحليل وصفي وعلمي، وعلى هذا الأساس رفض نورثروب فراي أن تتضمن الدراسات الأدبية أي مجال للأحكام القيمية، فلا يمكن عدُّ معرفة العمل الأدبي منطلقاً للحكم القيمي، فكلاهما (المعرفة والحكم) يأخذان اتجاهين مختلفين حيث تكون المعرفة منصبة على موضوع الدراسة، بينما يكون الحكم القيمي متجهاً نحو الذات التي تمارس معرفة هذه الدراسة، وبعبارة أخرى، فإن المعرفة تتعلق بالأدب في حين يتعلق الحكم القيمي بالقارىء[116].

«إن مجيء الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة: قيمة العمل وما أن نسعى مستهلين مقولاتنا، لوصف بنية عمل معين وصفاً دقيقاً حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال. إننا نصف البنى النحوية والانتظام الصوتي لقصيدة ما ولكن ما الجدوى من ذلك؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة بالجمال؟ وهكذا يوضع مشروع إقامة شعرية صارمة موضع شك»[117].

ولا يستبعد تودوروف نهائياً معالجة قانون الجمال، فهو موجود ـ على الأقل ـ في الرواية ويتصل بما يسمى بـ (الرؤىٰ في القصة)، ومنها نستطيع الحكم على العمل بمقياس مستخرج من معرفة الرؤى، فالسارد ـ لكي ينجح العمل ويكون جميلاً ـ يجب عليه ألا يغير وجهة نظره طول الحكاية، ولا بد من أن يكون أي تغيير مبرراً من بنية العمل ومن مقتضيات الحبكة.

وثمة صيغة مغايرة للقانون الجمالي أعلاه، فحسب باختين في كتابه «شعرية ديستويفسكي» «إن الجنس الأدبي الحواري يتميز أساساً بغياب وعي سردي موحد يمكن أن يشمل وعي الشخصيات كلها فلا يوجد، في روايات ديستويفسكي وهي المثال الأكمل للجنس الأدبي، وعي ما للراوي معزول عن الوعي الآخر في مستوى أرقى ويضطلع بخطاب المجموعة»[118].

وقد كان هنري جيمس أول من كشف عنصراً فتح به باب الجمالية الأدبية وهو «الرؤى في القصة»، إلا أن المسألة نفسها ما زالت شائكة في الخطاب الشعري، فليس ثمة عنصر يمكن أن يفترع الغطاء وصولاً إلى معالجة الخطاب الشعري جمالياً.. إن الشعريات المطروحة لم تقدم إلا أوصافاً ـ على مستوى الخطاب الشعري ـ هدفها البحث عن القوانين العامة للشعر، ملغية القوانين الجمالية ذات الأهمية القصوى كونها لا تتصف بصفة العلمية، تلك الدعوة التي سوغت بها الدراسات الوصفية البحتة للخطاب الشعري.

إن الاقتصار على تلك الدراسات الوصفية لا تمكننا من تمييز النصوص الرديئة من غيرها من النصوص.

«ولا ينبغي أن نقدم الوصف، حتى وإن كان صحيحاً، على أنه تفسير للجمال، فلا توجد طرائق أدبية ينتج عن استعمالها تجربة جمالية وجوباً»[119].

إن هذا لا يدفع لليأس طالما أن الشعرية في بداياتها، وما دمنا نستطيع أن نحكم أننا في الطريق الصحيح للتحليل الأدبي، أعني الانطلاق من النص (الانبثاق)، فالوصف يعتمد على النص فحسب، وما دامت الجمالية كامنة في العمل الأدبي وحده، فإن الوصف ـ كخطوة أولى ـ هو الطريق الصحيح (ربط بنية العمل الأدبي بقيمته، وربط الشعرية بالجمالية). وحسب تودوروف[120]، فإن ربط الشعرية بالجمالية لا يقتضي فقط معرفة بنية العمل، بل كذلك معرفة بالقارىء، وإذا لم يكن هذا الأخير مستحيلاً، وإذا وجدنا إمكانية دراسة ما يسمى بـ (ذوق) عصر ما والحساسية، فهنا يتحقق ربط بين الشعرية والجمالية.

ويبدو لي أنه من الصعب وضع مطابقة بين الجمالية والشعرية، فالشعرية قادرة على أن تبرهن على وجودها من خلال عناصر تحققها، بينما لا نستطيع ـ وكما وعى ذلك ياكوبسون ـ أن نحدد الجمالية من خلال عناصرها غير القارة.

والحكم بالجمال عن نص معين هو حكم بدئي وحدسي، وإن الدراسة التي تكشف عن شعرية نص معين لا يمكنها أن تكشف عن سر جماليته نظراً لاستحالة المطابقة بينهما، وإن كان الحكم المسبق عليه ـ والذي يبقى بعد كشف شعريته ـ صحيحاً.

هوامش الفصل الأول

(1) سنقف على شعرية أرسطو لاحقاً، لذلك لن تكون محور مناقشة هنا.

(2) الفارابي، أبو نصر ـ كتاب الحروف ـ تحقيق محسن مهدي ـ بيروت ص 141.

(3) يقتبس القرطاجني هذا النص في (المنهاج) ص 117.

(4) ابن سينا ـ (فن الشعر) من كتاب الشفاء ـ ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو ترجمة وتحقيق د .عبد الرحمن بدوي ـ بيروت ـ ص 172.

(5) ابن رشد ـ تلخيص كتاب أرسطو (فن الشعر) ـ ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو ص 204.

(6) القرطاجني، حازم ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ـ تونس ـ ص 28.

(7) م.ب ص 119.

(8) يشرح ابن سينا هنا وجهة النظر الأرسطية في تفسير الميول الفطرية في الإنسان تجاه الشعر، وتحدد هذه الميول ـ عند أرسطو ـ بالرغبة في المعرفة والإيقاع والانسجام.

(9) ينظر: عادل عبد الله ـ البويطيقيا (Poetics) (علم الشعر أم علم الأدب) ـ في مجلة الأقلام ـ العدد (11 ـ 12) ـ 1989 ـ ص 253.

(10) سنقف عليه في المبحث الثاني ـ الفصل الثاني.

(11) علوش، د .سعيد ـ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ـ الدار البيضاء ص 74.

(12) الغدامي، د .عبد الله محمد ـ الخطيئة والتفكير ـ السعودية ـ ص 19.

(13) م.ن ـ ص 19.

(14) فراي، نورثروب ـ مقدمة (تشريح النقد) ـ ترجمة د .علي الشرع ـ في مجلة الأقلام ـ العدد 9 ـ 1989.

(15) ستاكيفينج، ادوارد ـ فن الشعر البنيوي وعلم اللغة ـ ترجمة د .يوئيل يوسف عزيز ـ في مجلة الأقلام ـ العدد (11 ـ 12) ـ 1989.

(16) ذكر لي د .جميل نصيف أن المغاربة أصروا على طبعه تحت عنوان «شعرية ديستويفسكي» غير أن الصحيح والدقيق هو «قضايا شعرية ديستويفسكي».

(17) بارت، رولان ـ نظرية النص ـ ترجمة محمد خير البقاعي ـ في مجلة العرب والفكر العالمي ـ العدد الثالث ـ صيف 1988.

(18) مطلوب، د .أحمد ـ الشعرية ـ في مجلة المجمع العلمي العراقي ـ ج 3 ـ 3 ـ المجلد 40 ـ 1989 ـ ص 45.

(19) م.ن ـ ص 46.

(20) تودوروف، ترفتان ـ الشعرية ـ ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ـ الدار البيضاء ـ ص 23.

(21) م.ن ـ ص 23.

(22) م.ن ـ ص 23.

(23) See: Ducrot, O. and todorov, T.-Encyclopedic Dictionary of the sciences of language, London, P. 78 79.

(24) See: Ibid P. 80.

(25) See: Ibid P.81.

(26) Workman, John Rowe poetics of Aristotle-in: Encyclopedia Americana Vol: 22 P.275.

(27) Ibid: P.275.

(28) Princeton Encyclopedia of poetry and poetics Ed: frank J. warnke and Hardison Princeton, New Jersey 1974 P.637.

(29) ينظر ـ أرسطو ـ فن الشعر ـ ص 10.

(30) م.ن ـ ص 18.

(31) (32) م.ن ـ ص 19.

(33) ينظر: م.ن ـ ص 20 21.

(34) (35) م.ن ـ ص 68.

(36) ينظر: م.ن ـ ص 69.

(37) نشيد يتغنى به في أعياد باخوس إله الخمر. لمزيد من التوضيح ينظر: فن الشعر ـ ص 3 هامش6.

(38) ينظر: تودوروف ـ الشعرية ـ ص 12.

(39) جينيت، جيرار ـ مدخل لجامع النص ـ ترجمه عبد الرحمن أيوب ـ بغداد ـ ص 71.

(40) تشير الموسوعة الامريكية (الجزء 22، ص 275) إلى أن هناك إشارات في كتاب أرسطو تؤدي إلى أنه عالج الكوميديا، إلا أنها لم تنجُ من الضياع.

(41) تودوروف ـ الشعرية ـ ص 12.

(42) See: Frye, Northrop Anotomy of criticism Princeton, New Jersey P.14.

(43) ينظر: أرسطو ـ فن الشعر ص 25.

(44) م.ن ـ ص 16 ـ 17.

(45) (46) جينينت ـ مدخل لجامع النص ـ ص 16.

وينظر أيضاً: وارين، اوستن ـ ويليك، رينيه ـ نظرية الأدب ـ ترجمة محي الدين صبحي ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ ص 297.

(47) جينيت ـ مدخل لجامع النص ـ ص 20.

(48) ينظر: م،ن ـ ص 17 وما بعدها.

(49) م.ن ـ ص 44 ـ 45.

(50) ينظر: تودوروف ـ الشعرية ـ ص 36 ـ 37.

(51) ثمة محاولة لروبرت شولز جدر فيها البنيوية داخل النظريات الغربية السابقة عليها، فعقد مبحثاً كاملاً في الفصل السادس من كتابه: «البنيوية في الأدب» تناول فيها «النظريات الرومانسية والبنيوية في اللغة الشعرية» مشدداً على أفكار كولردج التي يلمح فيها تفكيراً بنيوياً متواشجاً مع المفاهيم البنيوية الحديثة.

(52) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة ـ نشره أحمد وأمين عبد السلام هارون ـ القاهرة ـ ج 1 ـ ص 9.

(53) أي تواليها في النطق كما هو الحال في نظم الحروف وسيأتي ذكر هذه المسألة في نص آت للجرجاني.

(54) الجرجاني، عبد القاهر ـ دلائل الإعجاز ـ قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ـ القاهرة ـ ص 49.

(55) م.ن ـ ص 49 ـ 50.

(56) حسان، د. تمام ـ الأصول، دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب بغداد.

(57) الجرجاني ـ دلائل الإعجاز ـ 405.

(58) م.ن ـ ص 98.

(59) ابن الأثير، ضياء الدين ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ـ نقلاً عن: الأسعد، محمد ـ مقالة في اللغة الشعرية ـ ط 1 ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ 1980 ـ ص 16.

(60) ابن خلدون ـ المقدمة ـ نقلاً عن: م.ن ـ ص 16.

(61) الجرجاني ـ دلائل الإعجاز ـ ص 474 ـ ص 364 ـ وينظر أيضاً: مطلوب، د .أحمد ـ بحث: ـ الشعرية ـ ص 86.

(62) أدونيس، علي أحمد سعيد ـ الثابت والمتحول ـ صدمة الحداثة ـ ج 3 ـ بيروت ـ 1983 ـ ص 287.

(63) م.ن ـ ص 391.

(64) ينظر بهذا الصدد: مندور، د .محمد ـ في الميزان الجديد ـ القاهرة ـ ص 157.

(65) أدونيس ـ الثابت والمتحول ـ ج 3 ـ ص 297.

(66) هناك جمل متفرقة في كتاب «عروس الأفراح» لبهاء الدين السبكي، وكتاب «البرهان في علوم القرآن» للزركشي تدل على القسم الضائع من «المنهاج» جمعها د .محمد الحبيب بن الخوجة.

(67) القرطاجني، حازم ـ المنهاج ـ ص 18.

(68) م.ن ـ ص 26.

(69) م.ن ـ ص 27 ـ 28.

(70) ينظر عناصر الرسالة اللفظية لدى ياكوبسون ص 98 من هذا الكتاب.

(71) الغذامي، د .عبدالله محمد ـ الخطيئة والتفكير ـ ص 15 ـ 16.

(72) القرطاجني ـ المنهاج ـ ص 71.

(73) م.ن ـ ص 67.

(74) م.ن ـ ص 89.

(75) عصفور، د .جابر ـ مفهوم الشعر ـ دراسة في التراث النقدي ـ المركز العربي للثقافة والعلوم ـ ص 245.

(76) م.ن ـ ص 245.

(77) م.ن ـ 215 ـ وينظر: القرطاجني ـ المنهاج ـ ص 86.

(78) القرطاجني ـ المنهاج ـ ص 26.

(79) ينظر: عصفور، د .جابر ـ مفهوم الشعر ـ ص 220.

(80) يقول رولان بارت في «نظرية النص» ضمن: مجلة العرب والفكر العالمي ـ العدد الثالث ـ صيف 88 ـ ص 97: ـ «لا يجب أن نخلط بين النص والأثر الأدبي، أثر أدبي: ذلك شيء مفروغ منه، نحتفظ به، ويستطيع أن يملأ فضاء فيزيائياً (مكاناً في رفوف المكتبة مثلاً)، أما النص فهو حقل منهجي، فنحن إذاً لا نستطيع أن نحصي (على الأقل بانتظام) نصوصاً (...) فإن الأثر الأدبي يحمل باليد والنص يحمله الكلام» وهكذا يتضح أن الأثر الأدبي ينتجه المؤلف الفعلي، أما النص فينتجه المؤلف الضمني، أو بتعبير آخر، القارىء بما هو إغناء للنص وإعادة إنتاج له، فالقراءة تتيح إمكانات عدة للتأويل. وفضلاً عن ذلك فإن النص «حقل للمنهجية» ـ الترجمة في النص المقتبس: «حقل منهجي» وهي غير دقيقة ـ أي أنه فضاء يتيح حرية واسعة في طرائق مقاربته.

(81) جينيت ـ مدخل لجامعا لنص ـ ص 5، وص 94.

(82) م.ن ـ ص 90.

(83) م.ن - ص 91.

(84) Ducrot and todorov Encgclopedic Dictionary of the sciences of Language P. 79.

(85) ينظر: ستاكيفينج، ادوارد - مقال: فن الشعر البنيوي وعلم اللغة - ص 207.

(86) جينيت - مدخل لجامع النص - ص 10.

(87) See: Frye Anotomy of criticism P. 22.

(88) علوش، د .سعيد - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة - ص 19.

(89) سبقت الإشارة إلى أن مصطلح (Poetics) يترجم أحياناً إلى (علم الأدب) ويبدو من خلال هدف (علم الأدب) أعلاه أنه يسعى إلى ما تسعى إليه الشعرية بالضبط ولهذا فهو هي من خلال منطلقاتهما وأهدافهما.

(90) ينظر: المدى، د .عبد السلام - الأسلوبية والأسلوب - ص 132.

(91) ايخنباوم، بوريس - مقال: نظرية المنهج الشكلي - ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس - ترجمة إبراهيم الخطيب - بيروت - الرباط ص 35.

(92) بارت، رولان - النقد والحقيقة - ترجمة إبراهيم الخطيب - في مجلة الكرمل - العدد 11 - سنة 1984 - ص 27.

(93) ينظر: تودوروف - الشعرية - ص 24 - 25.

(94) المدى - الأسلوبية والأسلوب - ص 36.

(95) م.ن - ص 96.

(96) آغا ملك، غرة - الأسلوبية من خلال اللسانية - في مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد 38 - آذار 1986 - ص 91.

(97) الغذامي - الخطيئة والتفكير - ص 16.

(98) م.ن - ص 17.

(99) في الحقيقة تجاوزت الأسلوبية هذه الحدود لتبحث في الدلالة وطبيعتها، وأكثر من ذلك، أنها تبحث في فعل القراءة واقترحت نظرية للقراءة والقارىء، ولا سيما مع ريفاتير (Riffaterre) (الأسلوبي البنيوي) وياوس وايزر وغيرهم.

(100) الغذامي - الخطيئة والتكفير - ص 18.

(101) ينظر: م.ن - ص 22.

(102) تودوروف - الشعرية - ص 20.

(103) م.ن - ص 21.

(104) م.ن - ص 22.

(105) ينظر: ياوس، هانز روبرت - علم التأويل الأدبي ومهماته - ترجمة د .بسام بركة - مقال في مجلة العرب والفكر العالمي - العدد الثالث - صيف 1988 ص 53 - 54.

(106) ياوس - هانز روبرت - جمالية التلقي والتواصل الأدبي - (مدرسة كونستانس الألمانية) - ترجمة د .سعيد علوش - في مجلة (الفكر العربي المعاصر) العدد 38 - آذار - 1986 - ص 107.

(107) تودوروف - الشعرية - ص 27.

(108) ينظر: م.ن - ص 27.

(109) ينظر: صالح، هاشم - طيبولوجيا الخطابات البشرية - في مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد 38 - آذار 1986 - ص 60.

(110) ينظر: تودوروف ـ نقد النقد (رواية تعلم) ترجمة د .سامي سويدان ـ بغداد ـ ص 75.

(111) ينظر: اخنباوم ـ نظرية المنهج الشكلي ـ ص 67 ـ 68.

(112) من الممكن أن نستثني مقاربة ياكوبسون وشتراوس لقصيدة (القطط) لبودلير حيث حاولا أن يقيما علاقة بين القصيدة وبين جمالية بودلير ونفسيته.

(113) Ducrot and Todorov Encyclopedic Dictionary P. 81.

(114) ينظر: تودوروف ـ الشعرية ـ ص 79.

(115) ينظر: كوهن، جان ـ بنية اللغة الشعرية ـ ترجمة محمد الولي ومحمد العمري؟

(116) تودوروف ـ نقد النقد ـ ص 92.

(117) تودوروف ـ الشعرية ـ ص 80.

(118) م.ن ـ ص 80.

(119) م.ن ـ ص 83.

(120) ينظر: م.ن ـ ص 83.

الفصل الثاني
الشعرية واللسانيات

المبحث الأول: مبادىء لسانية

- الثنائيات السوسيرية:

من المهم - في سياق هذا الفصل - ألا تعرض اللسانيات السوسيرية من خلال مبادئها العامة فحسب، فليس الهدف هنا توضيح أو عرض الأسس اللسانية الفاعلة في مجال الشعرية، وإنما - زيادة على ذلك - ريازة»(*) هذه الأسس من خلال عقد وشائج بين وجهات نظر متباينة، تنمّي - تارة - الثقة بصلاحية المنهج اللساني، وتشكك - تارة أخرى - في هذه الصلاحية، وقد كان هذا الهدف المزدوج وراء فحص ما للسانيات وما عليها، وستبدو المناقشة ذات تضارب أو تناقض واضحين، وستكون مراوغة تنتقل من مراكز قوة اللسانيات، وحججها الدامغة، إلى مراكز ضعفها، والمآخذ المتبلورة من خلال النظر إلى طرائقها في التحليل.

لقد أظهر فردناند دي سوسير Ferdinand de Saussure محدودية الدراسات اللغوية القديمة بدءاً بالدراسات المهتمة بالقواعد التي تستند إلى علم المنطق كما بدأها الإغريق ومروراً بفقه اللغة (الفيلولوجي)، ولاحظ أن هذين المجالين في الدراسات اللغوية يكرسان المعيارية (أي اتجاه النحو المعياري الذي يميز الأشكال الصحيحة من الأشكال الخاطئة) والمقارنة (أي اتجاه النحو المقارن)، كما لاحظ أنهما يستندان إلى اللغة المكتوبة، ولا ينظران إلى اللغة في ذاتها بوصفها كائناً يمتلك مقومات الحياة الكامنة[1]. وهذا يعني أنهما يهملان اللغة المنطوقة التي أعطاها سوسير الأولوية - في الدراسة - على المكتوبة، ذلك أن الكتابة حديثة الوجود إذا ما قورنت بالنطق، واللغة متواليات صوتية أولاً، ورموز كتابية تشير إلى هذه المتواليات ثانياً، فضلاً عن ذلك، فإن النظرة القديمة في الدراسة اللغوية تستند إلى الذاتية على العكس من اللسانيات الحديثة التي تدين بالموضوعية في معالجاتها كلها.

لقد تميز القرن التاسع عشر بسمتين فيما يتصل بالدراسات اللغوية هما: التاريخية والمقارنة وكان هدف الدراسات اللغوية آنذاك البحث عن أصل اللغات ومعرفة صلات القربى بينها واستنباط القواعد الصوتية والصرفية والنحوية، كما كان همُّها تصنيف اللغات إلى أسر

كبيرة تنطوي على عدد من اللغات الحديثة[2].

إن الدراسات اللغوية القديمة حين اهتمت باللغة المكتوبة من دون المنطوقة، فإنها ـ بذلك ـ مارست تحليلاً للغة غير مستخدمة إلى حد ما، كما أن المعيارية شيء مفروض قسراً، لأن الصحة والخطأ ليس لهما أي تأثير على مستعملي اللغة ما داموا ينطقونها كما تلقوها وإذا ما أجرينا مقارنة بين اللغة الصحيحة (أي الفصيحة) واللغة المنطوقة فستبدو هذه الأخيرة مسخاً تجاه الأخرى، وهذه قضية ثبت تفنيدها من خلال الدراسات الوصفية الحديثة التي اعتمدت على اللغة المنطوقة في دراستها[3].

لقد نظر سوسير ـ بحذر ـ إلى كل الدراسات اللغوية القديمة، وطعن في كثير من معالجاتها وأسسها، وشكل ـ من خلال تفكيره اللغوي الجديد ـ قطيعة مع تلك الدراسات[4]. لقد بنى سوسير أسساً جديدة على شكل سلسلة من الثنائيات المتقابلة التي أنتجت تحولاً عميقاً في طبيعة النظر إلى اللغة، والتي تعد ـ بحق ـ ثورة في مجال الدراسة اللغوية. وتقف على رأس تلك الثنائيات، ثنائية (اللغةLangue ـ الكلام Parole). وقد لفت سوسير النظر إلى ضرورة دراسة اللغة لا بوصفها وسيلة اتصال، بل بوصفها نظاماً من الإشارات أن اللغة . حسب سوسير ـ «نظام من الإشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور الصوتية»-Sound [5] images، وإذا ما توخينا الدقة فإن سوسير ميز بين ثلاثة أشياء، اللغة Langue واللسان Language والكلام Parole وأن ما يؤلف اللغة هو ذلك الجزء الاجتماعي اللامنفذ، فعملية التنفيذ يقوم بها الفرد وحده حين ينتج الكلام Parole، ولهذا فالجزء الاجتماعي المؤلف للغة هو نظام نحوي خامد في أدمغة البشر[6]. بتعبير آخر فإن «اللغة موجودة على هيئة ذخيرة من الانطباعات مخزونة في دماغ كل فرد من أفراد مجتمع معين»[7] وتبدو اللغة متجانسة ـ حسب تصور سوسير ـ إذا ما قورنت باللسان Language اللامتجانس لأنه يتضمن جوانب فيزيائية وفسلجية وسايكولوجية، فالمقصود باللسان ـ إذن ـ هو اللسان البشري في جوانبه السالفة الذكر. أما الكلام فهو التنفيذ الفردي والعقلي للغة، وبإيجاز شديد فإن «اللغة قدرة لسانية، واللسان نظام لغوي، والكلام قول خاص»[8].

من الضروري التنبيه على أن البنيويين كانوا قد تناولوا ثنائية سوسير (اللغة ـ الكلام) تحت تسميات مختلفة فهي اللغة والخطاب عند غيوم، والنظام والنص عند يلمسليف، والكفاءة والقدرة عند تشومسكي، والرمز والرسالة عند ياكوبسون[9]. وقد مثلت هذه الثنائية نقطة الانطلاق لدى سوسير لدراسة ظاهرة اللغة، الأمر الذي أدى إلى تطور اللسانيات بشكل عام والبنيوية بشكل خاص.

إن من المناسب هنا محاولة تجذير الثنائية السوسيرية (اللغة ـ الكلام) قبل محاولة استجلاء النقود الموجهة إليها كما هو حال خطة هذا الفصل. إن جذور ثنائية (الغة ـ الكلام) تعود إلى التأثر الجلي لسوسير بعالم الاجتماع دوركايم في مفهومه حول الوعي الجمعي المستقل عن تجلياته الفردية، حيث أنتج هذا التأثر بالمبدأ الدوركايمي مفهوم «اللغة Langue» عند سوسير، كما أن مفهوم الكلام Parole كان نتيجة محققة من خصم دوركايم «تارد» ذي الميول النفسية الفردية. بيد أن رولان بارت R. Barthes يفقد هذا التجذير أصالته واستناداته من خلال النظر إلى طبيعة التحليل في اللسانيات السوسيرية، ذلك التحليل المحايث الذي ينأى عن البحث الاجتماعي، ويعزو بارت تطور الثنائية (اللغة ـ الكلام) إلى الفلسفة، وبالتحديد إلى ميرلوبونتي Merleau-Ponty الذي استغل هذه الثنائية ليقيم تعارضاً «بين الكلام المتكلم (البنية الدلالية في حالة انبثاقها) والكلام المتكلم (ثروة يكتسبها) اللسان»[10] أي اللغة.

إن ضبط علاقة اللغة بالكلام تتأتىٰ من كون اللغة نتاجاً وأداة للكلام في آن واحد، وفضلاً عن ذلك، فإنّ الكلام هو الذي يطور اللغة ويغيرها عبر التاريخ، والفرد لا يكتسب اللغة إلا بفعل تعلمه للكلام[11]. وليس للكلام أي تماسك موحد مستقل يحكمه، وإذا ما حقق الكلام هذا التماسك الموحد المستقل فلن يكون إلا اللغة Langue بالمفهوم السوسيري، ولهذا فالكلام موزع، في حين تكون اللغة متناسقة متماسكة في وحدة مستقلة، ولا تعروها أية متغيرات في مستواها التزامني حال دراستها، ومن هنا أتت صفتها التصنيفية.

يعدّ سوسير اللغة والكلام عنصرين مكونين للسان Language لأنهما يجمعان المظاهر الفيزيائية والفسلجية والنفسية في النشاط اللغوي. ولا يعد اللسان موضوعاً للسانيات لأنه لا يتوفر «على وحدة داخلية ولا على قوانين مستقلة وغير تابعة»[12] فهو «عبارة عن خليط وعدم انسجام»[13].

ولهذا انطلق سوسير من اللغة Langue في دراسته لأنها كل في ذاتها وتتوفر على صيغ ثابتة ومستقلة وغير تابعة. كما أنه «لا يمكن للكلام كما يفهمه (سوسير)، أن يكون موضوعاً للسانيات. لا تتكون العناصر الخاضعة للسانيات، في الكلام، إلا من طرف الصيغ اللسانية المقعدة والبارزة فيه، أما ما تبقىٰ فهو ثانوي وعرضي»[14].

وعلى الرغم من كل المحفزات التي دعت سوسير إلى الانطلاق من اللغة في دراسته إلا أن هذه الانطلاقة وجدت ما يعارضها ويعرقل مسارها، فقد انتقدت مدرسة كوبنهاجن الأطروحة السوسيرية في أن اللغة جوهر، وعدت اللغة شكلاً مستقلاً عن الجوهر، فهذا الأخير ليس له وجود فعلي على صعيد اللغة، وإنما هو هيولىٰ ضبابية. ولهذا فقد سعت هذه المدرسة

إلى توسيع وتطوير الثنائية السوسيرية فميزت في اللغة ثلاثة مستويات هي الهيكل والقاعدة والاستعمال، فالهيكل هو الشكل الخالص للغة، أي هو ما يقصده سوسير باللغة، والقاعدة هي اللغة كشكل مادي محدد من التنفيذ الاجتماعي المستقل عن تفصيلاته العملية، والاستعمال «هو اللغة كمجموعة من العادات القائمة بالفعل في مجتمع ما»[15].

ومن المهم هنا طرح الانتقادات الخطيرة لباختين M. Bakhtin بصدد هذه الثنائية فقد ناقض الأطروحة السوسيرية بصدد الكلام بوصفه نشاطاً فردياً بإطلاق، ليضفي طابعاً مجتمعياً عليه، ذلك أن الكلام أو «التحدث» ـ حسب باختين ـ هو «نتاج للتفاعل الحاصل بين فردين منظمين مجتمعياً»[16] «والحقيقة أن لكل كلمة وجهين، فهي بقدر ما تتحدد بكونها صادرة عن شخص ما، تتحدد أيضاً بكونها موجهة إلى شخص ما. إنها تشكل بالضبط حصيلة تفاعل المتكلم والسامع»[17] وحتى إذا ما بدا التجسيد المادي للكلام عائداً فردياً للمتكلم، فإن هذا الكلام ـ المجسد مادياً وبصورة فردية ـ مستقىً من الأدلة المجتمعية، وبهذا يكون المحدد للكلام ـ أو لمجموع الأدلة المجتمعية التي تؤلف الكلام ـ إنما هي العلاقات المجتمعية[18].

وقد أكد ياكوبسون ـ فيما بعد[19] «أن اللغة مجمعنة Socialisée دائماً، حتى على الصعيد الفردي، لأن المتكلم يحاول دوماً، وعلى قدر المستطاع، أن يتكلم ـ أثناء حديثه إلى شخص آخر ـ لغة هذا الأخير، ولا سيما مفرداته»[20].

لقد انتقد باختين الأطروحة السوسيرية في أن اللغة تتعارض مع الكلام مثلما يتعارض المجتمعي مع الفردي، على أساس أن الكلام فردي بمجمله «وهنا تكمن النواة الوهم لسوسور والاتجاه الموضوعاني المجرد»[21]، ذلك لأن الكلام بوصفه إنجازاً فردياً يجد مكانته المهمة لأنه ضرورة بالنسبة لتاريخ اللغة، وذلك طبقاً لأطروحة سوسيرية ترى أن تتابعية اللغة لا تتحقق إلا عبر الكلام، و «إن الكلام ضرورة لتثبيت أركان اللغة، والكلام يأتي أولاً من الناحية التاريخية (...). وأخيراً يكون الكلام هو السبب في تطور اللغة»[22]. إن كل هذه الآراء التي صدرت عن سوسير ـ في معرض تمييزه بين اللغة والكلام ـ أكدت ـ على العكس ـ أهمية الكلام في صلب دراسة علم اللغة الحقيقي ـ حسب تعبير سوسير ـ حيث يكون الهدف دراسة اللغة لا الكلام.

يقول ترنس هوكز: «اللغة غير ملموسة ولا تظهر مطلقاً بكليتها، إنما تظهر فقد بالأداء غير الكامل لجزء من ذخيرة المتكلم الفرد. وقد عرضت هذه الحقيقة منذ سوسير اتجاهاً مثمراً تحركت به اللسانيات الحديثة نحو وصف للنموذج الكامل للعلاقات المنظمة التي تشير إليها التفوهات الفردية والفهم الفردي، وتفترض أسبقيتها: وباستعمال تعابير أحدث طرحها لسانيون

محدثون، مثل نعوم تشومسكي، نقول نحو تفسير لنظام «الكفاءة» الذي يجب أن يسبق الأداء الفردي ويولده (طبقاً لمصطلح تشومسكي ثانية).

وليس مدهشاً أنه بينما يكون الأداء الفردي أو الحدث الكلامي غير متجانس وبدون أي نموذج أو تناسق نظامي، فإن سابقته، أي الكفاءة أو النظام اللغوي، تبدو متجانسة. إنها تعرض باختصار بنية يمكن إدراكها»[23].

ومن هنا يتضح امتياز بعدي الظاهرة اللغوية أحدهما عن الآخر، كما يشير هوكز إلى لا ملموسية اللغة، وعلى الرغم من الالتباس الذي يمكن أن يقع في معنى لا ملموسية اللغة، فإن العبارة يمكن أن تضفي طابعاً تجريدياً على اللغةLangue، وهذا مما يتعارض مع وجهة نظر سوسير، فاللغة ـ حسب سوسير ـ «شيء ملموس كما أن الكلام ملموس»[24] و «الإشارات الغوية ـ مع أنها سايكولوجية في جوهرها ـ ليست تجريدية والارتباطات التي تحمل الطابع الجماعي وموافقة المجموعة، التي من مجموعها تتألف اللغة، هي أشياء حقيقية لها وجود في الدماغ. ثم إن الإشارات اللغوية يمكن إدراكها بالحواس حيث يمكن تحويلها إلى رموز كتابية تقليدية»[25].

لقد أقام سوسير تقابلاً بين الدراسة التزامنية Synchronic والدراسة التعاقبية Diachronic للغة، وانتقد هذه الأخيرة، لأن عالم اللغة لا يدرس ـ حسبها ـ اللغة بل الحوادث التي تؤدي إلى تغييرها، فعلم اللغة الديكروني (الزمني) «يميز وجهتي نظر: إحداهما توقيعية prospective تسير مع مجرى الزمن، والأخرى تأملية رجعية retrospective تعود إلى الوراء في الزمن، وهذا يؤدي إلى ثنائية في الأسلوب»[26]، أما علم اللغة السنكروني (التزامني) فله وجهة نظر واحدة تتمثل في المتكلم فقط، وهو يتصل بالثابت فيما يتصل باللغة بينما يتصل ـ علم اللغة الدايكروني بالتطوري والتعاقبي.

وقد أرجع جان بياجيه J. Piaget تزامنية اللسانيات إلى ثلاث أسباب «يرتسم السبب الأول طابعاً عاماً جداً، وهو يتعلق بالاستقلالية النسبية لقوانين التوازن بالنسبة لقوانين التطور: في هذا الصدد، تأثر سوسور في جزء من إلهامه بالاقتصاد الذي كان في عصره يشدد خاصة على الأولى (.....) أما ثاني الأسباب (........) فهو إرادة التخلص من العناصر الغريبة على علم اللغة، والاكتفاء بميزات النظام الملازمة.

أما السبب الثالث للميزة التزامنية للبنيوية[27] السوسورية فتتعلق بوضع خاص بعلم اللغة شدد عليه سوسور في اندفاع منهجي تماماً: لا تحتوي الشارة الشفوية لكونها اصطلاحية، على علاقة جوهرية، وبالتالي ثابتة، مع معناها»[28] أي مبدأ اعتباطية الدليل اللساني الذي سيكون

موضوع بحث وتمحيص في السطور القادمة. لقد أصبح مسلماً بالتقابل الفاصل بين دراسة اللغة سنكرونياً (تزامنياً) وبين دراستها دايكرونيا (زمنياً)، ومع تطور هذا المفهوم ومناقشته أصبح لزاماً إعادة فحص المبادىء الدايكرونية في ضوء مكتسبات المفهوم السنكروني.

لقد تخلى العلم الدايكروني عن مفهوم الحشد الميكانيكي الذي استبدله العلم السنكروني بمفهوم النظام والبنية، فتاريخ نظام ما هو أيضاً نظام، وكل نظام سنكروني يتضمن ماضيه ومستقبله، تقليد القديم والتجديد في اللغة والأدب[29].

والحقيقة، إن وجهة النظر السابقة تحاول أن تكسر التقابل المطلق الذي وضعه سوسير بين اللسانيات السنكرونية واللسانيات الدايكرونية حيث رأى أن ليس بينهما شيء مشترك استناداً إلى أنَّ الأولى هي علاقة بين عناصر مترابطة في آن واحد، والثانية هي تعويض العناصر بعضها ببعض خلال الزمن وقد شكك في مطلقية هذه الثنائية التقابلية في ضوء تلاقح طرفيها، مما دفع بالدراسات الدايكرونية إلى أن تستثمر المفهوم السنكرون من دون التقوع داخل تعاقبيتها.

إن المستوى السنكروني يدرس الصيغ اللغوية من وجهة نظر وصفية في حين يدرس المستوى الدايكروني الصيغ اللغوية من وجهة نظر تطورية تاريخية. ولقد أثبت ياكوبسون أنه لا يمكننا الفصل بين المستويين السنكروني والدايكروني في الدراسة اللغوية.

وفي محاولة تنقيحية لوجهة نظر سوسير المتمثلة في فصل النظام اللغوي عن التحويرات التي تحدث فيه عبر التاريخ ـ لكون النظام هو الميدان المطلق للتزامن والتحويرات عائدة إلى المجال التاريخي ـ كان ياكوبسون يلح على الترابط والانسجام الحتميين بين مستوى التزامن ومستوى التعاقب، فالتغيير يحدث ـ بدءاً ـ على المستوى التعاقبي التاريخي. ومع أن سوسير والمدرسة الأمريكية ـ ولا سيما سابير وبلومفيلد ـ كانا يقرآن هذا الفصل، إلا أن ياكوبسون يرى أنه فصل مصطنع ومؤقت، ذلك لأن تأريخ اللغة هو تأريخ النظام اللغوي، كما ينبغي تمييز ثنائية السنكروني ـ الدايكروني من ثنائية الثابت ـ المتحرك، فالمستوى السنكروني ليس ثابتاً كما أن المستوىٰ الدايكروني ليس ثابتاً كذلك، ولكنه يتضمن لحظات ثبات، تماماً كما في الشريط السينمائي الذي يكون متحركاً، بينما يكمن الثبات في لوحات الإعلانات المصورة. وبهذا الصدد يلجأ ياكوبسون «عمداً إلى مثال الإدراك السينمائي/ : فإذا سئل مشاهد عن الوضع التزامني على سبيل المثال: ماذا ترىٰ على شاشة السينما في هذه اللحظة؟ فإنه سوف يعطي ـ ومن غير مفر ـ إجابة متزامنة ولكنها ليست إجابة ساكنة، ذلك لأنه يرى في تلك اللحظة خيولاً، أو بهلواناً يتشقلب أو لصاً يضرب بالرصاص، وبعبارة أخرى فإن هذين

التقابلين المؤثرين التزامنية/ التاريخية والساكن/ الديناميكي لا يتطابقان معا لواقع، حيث إن التزامني يحوي عدة عناصر ديناميكية، ومن الضروري أن نأخذ هذا بنظر الاعتبار عندما نتخذ طريقة دراسة تزامنية»[30].

لقد كانت اللسانيات السوسيرية لسانيات سنكرونية تعطي النظام[31] ـ بوصفه وحدة متماسكة ـ أولوية في الدراسة على العناصر المكونة له، ويرى يلمسليف أن «العناصر متحركة باستمرار لكن النظام لا يمكن الحديث عنه إلا في سانكرونية معينة، ويستحيل الحديث عن النظام في الحركة. إذن النظام من شأن السانكرونية والعناصر المكونة لهذا النظام من شأن الدياكرونية.

فالتركيب (La Syntaxe) ليس عنصراً بل نظاماً، لذلك، فالدراسة الدياكرونية للتركيب مستحيلة إذ لا يمكن أن تقوم إلا على تقارب الأنظمة السانكرونية»[32].

وضمن هذه الثنائية يشير باختين إلى الهوة ـ المستحيلة العبور ـ التي تفرق بين المقاربة التزامنية والمقاربة التعاقبية (خلال التطور التاريخي)، فليس هناك ما هو مشترك بين منطق اللسانيات السنكرونية ومنطق اللسانيات الدايكرونية[33]. فالعلاقات التي تربط صيغتين لغويتين سنكرونياً مغايرة للعلاقات التي تربط بين هاتين الصيغتين دايكرونيا، والعلاقات الأولى (السنكرونية) هي علاقات معيارية ثابتة يستعصي تغييرها على المتكلم، والعلاقات الثانية (الدايكرونية) هي علاقات تتابعية تاريخية[34].

وقد رأى أصحاب الاتجاه الموضوعاني المجرد ـ حسب باختين ـ ومن بعدهم سوسير أن التاريخ «مجال عقلاني يشوه الصفاء المنطقي للنظام اللسني»[35] أي للنظام اللغوي، ومن هنا كان الفصل الحاد بين اللسانيات التزامنية حيث تكون مهمتها محددة تحديداً صارماً، وهي العلاقات المنطقية والنفسية بين الألفاظ المدركة من الوعي الجماعي، وبين اللسانيات التعاقبية التي مهمتها العلاقات بين الألفاظ المتعاقبة غير المدركة من وعي جماعي واحد، ولا تشكل نظاماً كما هو الحال في العلاقات المنطقية والنفسية في اللسانيات التزامنية.

ويرى باختين ـ في معرض نقده للأطروحات السوسيرية ـ أن النظرة الموضوعية الحقة للغة لا تؤدي إلى نظام من المعايير الثابتة، بل تؤدي ـ على العكس تماماً ـ إلى مواجهة تطور للمعايير والقواعد اللغوية، وإذا ما تحقق فصل مدركات الفرد في لحظة معينة، فستبدو اللغة «كتيار تطور متصل»[36]، ولهذا فإن باختين يرى أن محاولة بناء نظام تزامني للغة (محض خرافة ووهم)[37]، ومن وجهة نظر المؤرخ أيضاً يبدو النظام التزامني غير واقعي، وأخيراً فإن الوجود الحقيقي للنظام التزامني للغة يكمن ـ فقط ـ في وعي الفرد الذي ينتمي إلى جماعة

لغوية ما في لحظة من التاريخ. إذن ليس للغة ـ بوصفها نظاماً من المعايير الثابتة ـ وجود موضوعي، والتعبير الصحيح ـ إلى حد ما ـ للوجود الموضوعي للغة ـ بوصفها أيضاً نظاماً من المعايير الثابتة ـ هو أنها تشكل هذا الوجود الموضوعي في الوعي الذاتي للفرد في جماعة لغوية معينة، وفي لحظة محددة من الزمن[38].

وعلى الرغم من هذا الوجود الموضوعي للغة في الوعي الذاتي للفرد، إلا أن باختين ـ لكي ينسف النظام التزامني كلية ـ يعود ويشكك في حقيقته، ذلك «لأن الوعي الذاتي للمتكلم لا يستعمل اللسان كنظام من الصيغ المقعدة. ونظام كهذا ليس سوى تجريد استنبط بعد جهد جهيد، وبطرق وإجراءات معرفية مضبوطة ومدققة.

فالنظام اللسني نتاج لتفكير في اللسان، ولا ينطبق هذا التفكير قطعاً، عن متكلم لسان معين، ولا يخدم أهداف التواصل وحده فقط»[39].

وفي استجلاء لمبدأ اعتباطية الدليل اللساني يجري ـ قبلاً ـ استجلاء علاقة أخرى بين الدال والمدلول، تلك العلاقة التي تستند إلى «أن اللغة أساساً نظام سمعي، فالعلاقة بين الدال والمدلول تتكشف عبر الزمن. فبينما يستطيع التصوير أن يعرض عناصره ويرتبها في الوقت نفسه، يفتقر التفوه اللفظي إلى هذا النوع من التزامن، ويضطر إلى تقديم عناصره بنظام أو تسلسل معين مهم هو الآخر. وباختصار، يمكن القول أن نمط العلاقة بين الدال والمدلول هي أساساً علاقة تسلسلية في طبيعتها وإن كان ذلك في حده الأدنى»[40] وفضلاً عن العلاقة التسلسلية، ثمة علاقة تعد الأهم من حيث نتائجها، وهي العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول التي تمخضت عن نظرة عامة إلى اللغة تتجاوز بعض الكلمات التي تتضمن إيحاء بمعناها[41].

وعلى المستوى التاريخي، فإن ياكوبسون يرى أن نظرية اعتباطية الدليل اللساني ليست لسوسير، بل نجدها عند اليونان ولا سيما أفلاطون وديموقريطس، ومن بعدهما الرواقيون الذين رأوا أنَّ الاتفاق أو الصدفة أنتجا أسماء الأشياء[42]. وقد وصفت هذه العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول بأنها غير منطقية، وهي «تتضمن أيضاً الطبيعة البنيوية للنظام الذي ترد فيه (...) فاللغة تعرف نفسها، أنها كل متكامل. وهي قادرة على التحويل، أي توليد جوانب جديدة من نفسها (جملاً جديدة) استجابة إلى خبرة جديدة. إنَّها تنظم نفسها بنفسها وهي تملك هذه القدرات لأنها لا تسمح لأي احتكام فردي أو مركزي إلى حقيقة خارجها. فهي بالتالي تؤلف حقيقتها الخاصة بها»[43].

إن توخي الدقة في فحص مبدأ اعتباطية الدليل اللساني يتمخض عنه وصف دقيق كذلك لهذا المبدأ. وهو أن الاعتباطية هي ـ بالضبط ـ صوتية وليست مفهومية، أي أنها تتعلق

بالدال لا بالمدلول، بتعبير آخر «إن الصلة بين الصوت والمفهوم هي صلة اعتباطية من حيث الطبيعة لا الثقافة»[44] وقد قاد هذا المبدأ إلى نتائج عدة أسهمت في تفسير الظواهر اللغوية، فالإشارة أو الدليل بهذا الوصف (اعتباطيين) تقاوم الاستبدال الاعتباطي، أي أن طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول تقي اللغة من محاولة التغيير، وعلى الرغم من هذه الوقاية الذاتية، فإن الزمن الذي يضمن استمرارية اللغة، هو الذي يغير الإشارة أو الدليل اللسانيين سريعاً أو بطيئاً، فاللغة ـ من هذه الناحية ـ عاجزة عن صدِّ القوى المغيرة لطبيعة العلاقات بين دوالها ومدلولاتها. ومن هذا التضاد الزائف يحاول شارل بالي توضيح رؤية أستاذه سوسير في هذا الطرح، من حيث أن هذا التضاد يؤكد على أن اللغة تتغير مع أن المتكلمين غير قادرين على تغييرها[45].

ويضع سوسير إمكانية افتراض اعتراضين بصدد مبدأ اعتباطية الدليل اللساني، يتلخص الأول في أنه «قد تستخدم الكلمات التي توحي بمعناها Onomatopoeia دليلاً على أن اختيار الدال ليس اعتباطياً دائماً. ولكن الكلمات التي توحي بمعناها ليست عناصر حيوية (عضوية) في النظام اللغوي. ثم إن عددها أقل بكثير مما يعتد (...) ثم أن هذه الكلمات ما أن تدخل اللغة حتى تصبح ـ إلى حد ما ـ خاضعة للتطور اللغوي ـ الصوتي والصرفي إلى أخره ـ الذي تخضع له الكلمات الأخرى»[46]. ويتصل الاعتراض الثاني بألفاظ التعجب «وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالكلمات التي توحي أصواتها بمعانيها ـ ويصح النقد الذي ذكر فيما تقدم عليها أيضاً. فهي ليست دليلاً على بطلان حجة الاعتباطية في الإشارة اللغوية وقد ينظر المرء إلى ألفاظ التعجب على أنها تعابير تلقائية للحقيقة تمليها على المتكلم القوى الطبيعية»[47].

لقد فحص كلود شتراوس مبدأ الاعتباطية وقرر «أن الرمز اللغوي إذا كان اعتباطياً مسبقاً، فإنه لا يظل كذلك مؤخراً، أي أننا إذا أخذنا في الاعتبار الكلمة اللغوية بعد استعمالها، لاحظنا أنها تفقد خاصية التعسف والاعتباط، ولا يصبح المعنى الذي نعزوه لها مجرد وضع اصطلاحي، بل يتوقف على الطريقة التي تتبعها في كل لغة في اقتطاع جزئيات عالم الدلالة الذي تنتمي إليه هذه الكلمة طبقاً لحضور أو غياب الكلمات الأخرى التي تعبر عن المعاني المجاورة لها.

ومن هنا فإن الخاصية التعسفية للرمز[48] اللغوي تعتبر مؤقتة، إذ أنه طالما خلق الرمز فإن ما يستثيره يصبح شيئاً محدداً دقيقاً للبنية الطبيعية للذهن من ناحية، ولعلاقته بمجموعة الرموز الأخرى أي علم اللغة الذي يكون نظاماً متماسكاً من ناحية أخرى»[49].

إن تبلور فكرة الأدلة الاعتباطية والعرفية ـ إذا ما تجاوزنا الأصول اليونانية القديمة ـ كان قد بدأ منذ القرن الثامن عشر لدى مفكري عصر التنوير، وقد ظهرت في فرنسا أولاً وما زالت،

وقد كانت فكرة اللغة بوصفها نظاماً من الأدلة الاعتباطية والعرفية ـ وهذه من سمات التيار العقلاني وامتداده السوسيري ـ تتمخض عن تواز مفترض وضروري بين الشفرة اللغوية والشفرة الرياضية غير أن ضبط علاقة الدليل بما يمكن أن يرتبط به لا بد من أن تفحص جيداً، فالعلاقة ـ من وجهة نظر أصحاب الاتجاه الموضوعاني المجرد قبل سوسير ـ ليست بين الدليل والواقع، وليست كذلك بين الدليل والفرد، وإنما هي «علاقة الدليل بالدليل داخل نظام مغلق»[50] والشيء الأشد أهمية هو «المنطق الداخلي لنظام الأدلة ذاته»[51]. وقد ناقش بنفينست مسألة اعتباطية الدليل وأظهر ـ خلافاً لسوسير ـ إن الاعتباطية تكمن بين الدال والشيء، وليس بين الدال والمدلول بوصف هذا الأخير تمثلاً نفسياً للشيء حسب تصور سوسير. إن العلاقة بين الدال والمدلول ضرورية نظراً للتطابق الحاصل بين التصور الذهني (المدلول) والأصوات المنطوقة (الدال) التي تستثير ذلك التصور[52]. وقد أطلق على تصور ضرورية العلاقة بين الدال والمدلول أنه تصور غامض، وليس بنفينست هو الوحيد الذي طرح هذا التصور، فياكوبسون كان قد رأى هذا الرأي على أساس أن الدال يميز المدلول، ولهذا فالعلاقة ضرورية بينهما. وثمة وجهة نظر ترى أن سوسير «لم يقل بعكس هذا أبداً، فالذي يفهم من كلامه أن هذه العلاقة المكونة للرمز اللغوي هي من اللغة نفسها. فالدليل خاضع غالباً لضرورة وظيفية داخل النظام (الاعتباط النسبي) وخاضع للضرورة الناتجة عن الاتفاق الجماعي) (الاعتباط المطلق)، وهذا لا يعد تماماً أن تكون هناك علاقة إجبارية بين الأصوات والتصور)[53].

إن وجهة النظر السابقة ـ وهي عائدة للدكتور محمد الحناش ـ تحاول ـ كما يبدو لي ـ أن تتلافى هنات سوسير، ربما لأنه أب للسانيات الحديثة، والعلم الأكبر في تأسيسها، بيد أن النظرة الموضوعية الحقة تبدي لنا ـ على عكس ما رآه الحناش ـ أن سوسير لم يقل بضرورة العلاقة بين الدال والمدلول، وإذا ما فهم الحناش من كلام سوسير[54] أن هناك علاقة «إجبارية» بين الدال والمدلول، فالحقيقة أن «الإجبار» غير الضرورة»، بالمعنى الدقيق لـ «الضرورة» الذي طرحه بنفينست وهو تطابق التصور الذهني وسلسلة الأصوات، ولا يبدو لي أن ربط نظرية الاعتباطية بخضوع الدليل للاعتباط النسبي والاعتباط المطلق مبرراً للقول بأن سوسير نبه على العلاقة الضرورية بين الدال والمدلول، فالاعتباط النسبي والاعتباط المطلق وجهتا نظر متمخضتان عن طبيعة النظر إلى العلاقات السنتاكمية Syntagmatic والعلاقات الإيحائية associative، أي عن التحفيز وعدمه في الدوال.

كذلك نجد من بين الباحثين من يحاول أن يعضد ثنائيات سوسير ويصف الانتقادات الموجهة إليها بأنها «غير مبررة وغير منطقية على أفكار دي سوسور بالذات. فهذا الأخير قد رسم الصورة التي تظهر العلاقة بين اللغة والكلام على نحو لا يمكن التفريق بينهما، حين شبه

اللغة والكلام بوجهي الورقة التي لا يمكن الفصل بينهما. إنه يتكلم على ألسنية جغرافية وأخرى تاريخية وثالثة تتناول دراسة الكلام، جل ما في الأمر أنه أراد أن يحدد، ضمن المظاهر المتعددة للغة، موضوعاً يلتزم الألسني بدراسته كواقع قائم بذاته ومستقل تختص به اللغة»[55].

ما دامت اللغة ـ في حالاتها المختلفة تعتمد على العلاقة بين الدوال والمدلولات وليس على أي منهما على انفراد، وتنظر منهجية اللسانيات البنيوية ـ فضلاً عن ذلك ـ إلى علاقات الأشياء وليس إلى الأشياء ذاتها، فإن هذه العلاقات تشكل ثنائية متميزة تنبع من شيئين متميزين كذلك، الأول: هو الربط الخطي لدالين أو أكثر وهو الذي ينتج العلاقات السنتاكمية Syntagmatic أو السياقية، والثاني: هو الربط الذهني داخل اللغة بوصفها ذخيرة داخلية وهو الذي ينتج العلاقات الإيحائية associative أو الاستبدالية. إن العلاقات السنتاكمية هي علاقات حضورية يمكن إدراكها بالحواس، وهذا يوحي بارتباط هذه العلاقات بالكلام parole من دون اللغة Langue، وقد نبه سوسير على أن بعضاً من العلاقات السنتاكمية تنتمي إلى اللغة كونها صيغاً قياسية مثل «ما رأيك في» و «لا حاجة إلى» وهذه الصيغ القياسية تنتمي إلى اللغة لا الكلام كونها تستعمل جماعياً وليس ثمة حرية فردية في استخدامها[56].

وقد لاحظ سوسير وجود هذه الجمل اللغوية ـ وليست الكلامية ـ التي لا دور للفرد في تأليفها ومن الجدير بالذكر أن يلمسليف أطلق على تحليل هذه الجمل بالتحليل الصرف ـ تركيبي morpho-syntax حيث تعد مركبات جامدة[57].

أما العلاقات الإيحائية associative فهي علاقات غيابية تستند إلى عقد مقارنة داخلية ذهنية بين العلاقات الموجودة فعلاً والمتحققة مادياً، والعلاقات التي تثار في الذهن ولهذا فالعلاقات الغيابية لا تشتمل على عدد ثابت، على العكس من العلاقات السنتاكمية التي تكون تعاقبية وذات عدد محدد.

إن علاقات الحضور (السنتاكم Syntagm) يمكن إدراكها ضمن ثلاث مجموعات:

1 ـ كلمات مستبدلة بالوظيفة القواعدية نفسها.

2 ـ كلمات مستبدلة بالمعاني المرتبطة (المترادفات والمتضادات).

3 ـ كلمات مستبدلة ضمن نماذج صوتية مشابهة[58].

أما علاقات الغياب (الإيحاء) فيمكن إدراكها ضمن ثلاث مجموعات أيضاً:

1 ـ علاقات غياب مترادفة مع الكلمات في النظام اللغوي، فكلمة (نام) تحقق تداعياً في الذهن يبرز كلمات منها (نعس ـ غفا).

2 ـ علاقات غياب متخالفة، فكلمة (نام) تخصص المعنى ولا تصرف الذهن إلى كلمة قام) مثلاً.

3 ـ علاقات غياب مناسبة، فكلمة (عين) بمعنى حاسة البصر تشتبك بـ (عيّن) الماء، على الرغم من أن السياق يحدد الدلالة.

أما فيما يتصل بالعلاقات السنتاكمية أو السياقية، فقد ميز الباحثون بين أنواع عدة:

1 ـ علاقة التضامن: عندما يقتضي وجود وحدة ما وجود الأخرى.

2 ـ علاقة التضمين البسيط: عندما تؤدي وحدة ما إلى الأخرى بالضرورة دون العكس.

3 ـ علاقة التوافق: عندما لا تؤدي أية وحدة بالضرورة إلى الأخرى.

وقد جرى تمييز بين أنواع العلاقات الإيحائية أو الاستبدالية التي تستند إلى المقابلات أو المخالفات:

1 ـ مقابلات ثنائية، حيث لا يوجد العنصر المشترك بينها في أية مقابلة أخرى، مثل الفرق الشكلي في الكتابة بين (ك) و (ل).

2 ـ مقابلات متعددة الجوانب، حيث يمكن للعنصر المشترك بينها أن يوجد في مقابلات أخرى مثل الفرق الشكلي في الكتابة بين (ب) و (ت) إذ توجد أشكال أخرى مثل (ث) و (يـ) و (نـ).

3 ـ مقابلات نسبية: وتعود الفوارق فيما بينها إلى نموذج مشترك قائم في مقابلات أخرى داخل النظام نفسه، مثل (أريد) (نريد) (تريد).

4 ـ مقابلات معزولة: وليس لها أي نموذج مشترك مع مقابلات أخرى مثل، (حصان) ـ (فرس).

5 ـ مقابلا الخلو: وهي من أشهر المقابلات وأكثرها تداولاً، فهناك كلمات موسومة وأخرى غير موسومة مثل (أخوان) و (أصحاب) فالأولى موسومة والثانية محايدة، وتكتسب دراسة هذا النوع الأخير من المقابلات أهمية خاصة في الأدب، إذ يتم عن طريقها تمييز لغته النثرية الموحية عن اللغة العادية المحايدة، وما يطلق عليه رولان بارت R. Barthes «درجة

الصفر في الكتابة» يشير بالذات إلى خلو اللغة من العلامات والإيحاءات والفروق المميزة بين الكلمات[59].

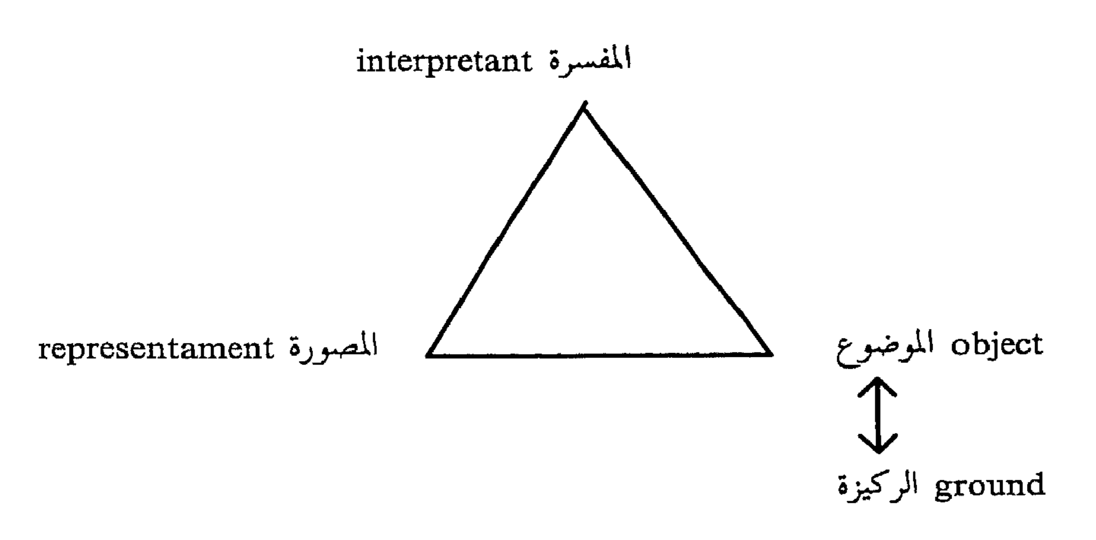
وبإيجاز شديد، ومن خلال سحب ثنائية علاقات الحضور والغياب إلى الخطاب الأدبي يتضح مدى إجرائية هذه الثنائية فيه، فتتبع المظهر الدلالي في الخطاب الأدبي يقتضي تقسيم علاقاته إلى مجموعتين كبيرتين وعامتين هما: العلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية، حيث تكون الأولى علاقات «تشكيل وبناء» وتوال للأحداث، وتدل الكلمات فيها بسببية معينة في علاقاتها وتكون الثانية علاقات «معنى وترميز» تدل الكلمات فيها بالاستحضار والاستدعاء[60].

لقد جهد سوسير في أن يوضح طبيعة الإشارة اللغوية Sign وانتقد الرأي الذي يعزو جوهر اللغة إلى تسمية الأشياء، حيث يؤدي هذا الرأي إلى إمكانية وجود الأفكار قبل الكلمات يقول: «إن هذا الرأي يمكن انتقاده في عدد من النقاط، فهو يزعم أن الأفكار معدة مسبقاً وموجودة قبل الكلمات، كما أنه لا يخبرنا هل أن الاسم في طبيعته صوتي أم سايكولوجي (arbor شجرة مثلاً، يمكن النظر إليها من هاتين الناحيتين)، ثم إنه يجعلنا نعتقد أن ربط التسمية بالشيء إنما هو عملية بسيطة ـ وهذا الاعتقاد بعيد عن الصحة. ومع ذلك فإن هذا الرأي البسيط يمكن أن يقربنا من الحقيقة إذ أوضح لنا أن الوحدة اللغوية هي كيان ثنائي، كيان يتألف من الربط بين عنصرين»[61]. ولهذا فقد بحث سوسير في الإشارة اللغوية ووجد أنها تربط بين ما سماه بـ (الفكرة) concept والصورة الصوتيةSound-images [62] وقد اقترح ـ تخلصاً من اللبس ـ تسميتين أخريين هما الدال Signifier بدلاً من الصورة الصوتية والمدلول Signified بدلاً من الفكرة، وهكذا أصبح الدال تعبيراً عاماً لا يشير إلى الكلمات فحسب كما هو الحال في تعبير الصورة الصوتية. ويضفي سوسير صفة مميزة للدال ألا وهي الطبيعة الخصبة له، فالدال يتحقق مادياً من خلال استغراقه زمناً معيناً ويقاس هذا الزمن ببعد واحد هو الخط «ويختلف الدال السمعي عن الدال البصري في أن الدال البصري (كإشارات الملاحة مثلاً) يوفر إمكانية قيام مجموعات على عدة أبعاد في آن واحد في حين أن الدال السمعي له بعد واحد فقط ـ وهو البعد الزمني. وعناصر الدال السمعي تظهر على تعاقب، فهي تؤلف سلسلة. وتتضح هذه الخاصية عندما نعبر عن الدال كتابة، فيحل الخط المكاني محل التعاقب الزمني»[63].

ولم يكن تصور سوسير هو الوحيد للإشارة اللغوية، فقد قدم تشارلز سندرس بيرس ـ ذو الأسس المنطقية تعريفاً للإشارة يمكن عرضه على شكل مثلث:

يقول بيرس: «العلامة أو المصورة representament هي شيء ما ينوب لشخص ما عن

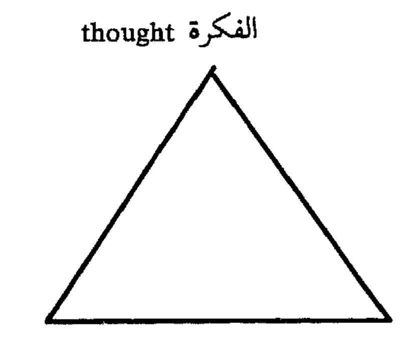
شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطوراً وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة interpretant للعلامة الأولى أن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها object، وهي لا تنوب عن هذ الموضوع من كل الوجهات بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقاً ركيزة ground المصورة»(٦٤).



وقد قدم كل من أوجدين وريتشاردز في كتابها «معنى المعنى The meaning of meaning» اعتراضاً جوهرياً على تصور سوسير بين الدال والمدلول يتلخص في الحاجة إلى نظرية تتناول العلاقة التي تربط بين الكلمات والأفكار والأشياء في المثلث الشهير:

وبهذا تكون الصورة والرمز عند بيرس وريتشاردز ـ على الترتيب ـ بمثابة الدال عند سوسير، وتكون المفسرة والفكرة عندهما بمثابة المدلول عند سوسير أيضاً، أما الموضوع عند بيرس والمشار إليه عند ريتشاردز فلا مقابل لهما عند سوسير، ومن الجدير بالذكر أن العلاقتين ـ في مثلث ريتشاردز وأوجدين ـ بين الرمز والفكرة وبين الفكرة والمشار إليه علاقتان سببيتان، أما العلاقة بين الرمز والمشار إليه فهي علاقة غير معللة وغير مباشرة[65].

إن الانطلاق من النظرة الشاملة للإشارة اللغوية بمفهومها السوسيري يجلو لنا حقيقة جد هامة تتلخص في أنه لا تتضمن اللغة أية عناصر إيجابية، كل ما موجود فيها هو عناصر سلبية، فعلى المستوى الصوتي[66] يبدو «أن ما يضفي المعنى على أي عنصر فردي ليس خاصيته الفردية، بل الفروق بين هذه الخاصية والأصوات الأخرى. والواقع فإن هذه الفروق تنتظمها



تضادات ترتبط بعلاقات مهمة جداً»[67] وهكذا فإن اختلاف معنى كلمتي (قلم) و (علم) يكمن في الفرق بين الصوت الأول لـ (قلم) والصوت الأول لـ (علم). «على كل حال، فالحقيقة الأهم أن اللغة لا تعتبر كل تضارب ممكن فيها ذا معنى. والواقع، فاللغة تتجاهل عدداً كبيراً من التضاربات ولا تعترف إلا بعدد قليل نسبياً من الاختلافات التي تحدث بين الأصوات بهدف تكوين الكلمات وخلق المعنى ـ وتوضع سوية تلك الفروق غير المعترف بها ـ مهما كانت درجة اختلافها في الحقيقة ـ وتعامل تلك الأصوات على أنها متشابهة»[68].

ولا يبدو ـ حسب سوسير ـ أن كل شيء في اللغة سلبي بل إن الإشارة تتضمن شيئاً إيجابياً إذا ما نظرنا إليها بشمولية، يقول سوسير: «ولكن القول بأن كل شيء في اللغة سلبي إنما يصح إذا أخذنا بنظر الاعتبار المدلول والدال بصورة منفصلة. أما إذا نظرنا إلى الإشارة بأكملها وجدنا شيئاً إيجابياً في الصنف الذي تنتمي إليه. والنظام اللغوي هو سلسلة من الفروق الصوتية ترتبط بسلسلة من الفروق في الأفكار. ولكن الربط بين عدد من الإشارات الصوتية السمعية وعدد مشابه من قطع مستمدة من كتلة الفكر يؤدي إلى نظام من القيم، وهذا النظام يربط بين العناصر الصوتية والسايكولوجية في كل إشارة. ومع أن المدلول والدال كليهما تفاضلي وسلبي إذا نظرنا إليهما بصورة منفصلة، فارتباطهما حقيقة إيجابية، بل هي الحقيقة الإيجابية الوحيدة التي تملكها اللغة لأن الحفاظ على التوازي بين هذين الصنفين من الفروق إنما هو الوظيفة المميزة للنظام اللغوي»[69].

لا شك في أن توضيح طبيعة الإشارة اللغوية يقودنا إلى الحديث عن علم الإشارات أو العلامات Semiology وهو ما نختتم به هذا المبحث وواضح أن ثمة تسميتين تشيران إلى هذا العلم هما Semiotics و Semiology[70].

ويذكر هوكز أن «الفرق بين هاتين اللفظتين أن Semiology مفضلة عند الأوروبيين تقديراً لصياغة سوسور لهذه اللفظة بينما يبدو أن الناطقين بالانجليزية يميلون إلى تفضيل

Semiotics احتراماً للعالم الأميركي بيرس»[71]. بيد أن د .محمد الحناش يذكر فرقاً آخر هو أن semiotics «هو الطريقة التي يحلل بها علم العلامات العلامات ذاتها.

إلا أن السيميائيات[72] تكون أعم قليلاً من علم العلامات السابق Semiologie من حيث إنها لا تميز إطلاقاً بين ما هو لغوي عن غيره فهي أيضاً تدرس حيلة العلامات داخل المجتمع ولكنها لا تستثني من العلامات شيئاً، فكل التقاليد علامات، وكل الإشارات علامات..... إلخ وتدخلها في نطاق بحثها، وتطبق عليها أساليب لسانية مختلفة[73].

يبدو لي أن الفرق الذي ذكره هوكز بين Semiotics و Semiology لا يفتقر إلى تأكيد أو حتى تعليق بسيط فهو بديهي، ولكن الفرق الذي ذكره الحناش ربما يكون بحاجة إلى برهنة عملية، وهو لا يبرهن على ما ذكره من فرق، ويبدو ـ حسب علمي ـ أن علم العلامات Semiology منذ أن نبه عليه سوسير لم يقتصر على نمط معين من الإشارات كالإشارات اللغوية مثلاً، وإنما جاء ـ حال ولادته ـ شاملاً لأنماط الإشارات كلها، فضلاً عن نظم الاتصال المختلفة.

يقول سوسير: «يمكننا أن نتصور علماً موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام وسأطلق عليه علم الإشارات Semiology (وهي لفظة مشتقة من الكلمة الإغريقية Semeiom = الإشارة).

ويوضح علم الإشارات ماهية مقومات الإشارات، وماهية القواعد التي تتحكم فيها. ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حد الآن، لم يمكن التكهن بطبيعته وماهيته، ولكن له حق الظهور إلى الوجود، فعلم اللغة هو جزء من علم الإشارات العام، والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة، ويحتل العلم الأخير مكانة محددة بين كتلة الحقائق الأنثروبولوجية»[74].

ولقد ووجه تصور سوسير لعلم الإشارات باعتراض خطير وجوهري يكمن في علاقة اللسانيات بعلم الإشارات، فقد عكست العلاقة السوسيرية التي ترى أن اللسانيات جزء من علم الإشارات وأصبح علم الإشارات فرعاً من اللسانيات، ذلك «أن سيميولوجيا اللون أو الصوت أو الشكل لا يعبر عنها من خلال اللون أو الصوت أو الشكل، إذ لا بد لكل نظام غير لغوي أن يوصف بواسطة اللغة، فلا يمكن أن يوجد إلا من خلال سيميولوجيا اللغة وداخل هذه السيميولوجيا. ولا يغير من الوضع أن تكون اللغة ـ هنا ـ أداة وليست موضوعاً للتحليل، فهذا الوضع هو الذي يحكم جميع العلاقات السيميوطيقية، فاللغة هي المفسر بالنسبة لكل الأنظمة

الأخرى، سواء كانت لغوية أو غير لغوية»[75]. ويوضح إميل بنفينست سبب أهمية اللغة بوصفها الأكثر تمثلاً للعملية السيميولوجية كما أنها الأكثر تعقيداً وانتشاراً من بين الأنظمة التعبيرية الأخرى، ويعزو ذلك كله إلى مبدأ اعتباطية الإشارة اللغوية، فالسيمولوجيا تتناول الأنظمة المستندة إلى مبدأ الاعتباطية بوصفها (الأنظمة) مادة أساسية للبنيميولوجيا وبهذا تصبح اللغة هي النموذج العام لكل السيميولوجيات. كما أن بنفينست لم يقرر أن الإشارات التي تكون الأنظمة السيميولوجية المتنوعة هي فقط مادة السيميولوجيا وإنما ـ فضلاً عن ذلك ـ العلاقات بين هذه الأنظمة المتنوعة[76]. وطبقاً لما سبق يطرح بنفينست ثلاثة أنواع من العلاقات بين الأنظمة السيميولوجية تتلخص فيما يأتي:

أولاً: العلاقة التوليدية حيث يولد نظام ما نظاماً آخر، ويكون لهما طبيعة مشتركة ـ بفضل استقراء أحدهما من الآخر ـ تماماً كما تولد الكتابة العادية كتابة بريل، ويشير بنفينست ـ بهذا الصدد ـ إلى ضرورة التمييز بين العلاقة التوليدية والعلاقة الاشتقاقية حيث تخضع هذه الأخيرة للتطور التاريخي.

ثانياً: علاقة التماثل حيث تؤسس بين أجزاء لنظامين سيميولوجيين، وتتخذ هذه العلاقة سمات مختلفة، فقد تكون حدسية أو استدلالية، في الجوهر أو في البنية، ذهنية أو شعرية، مثل التماثل بين الكتابة والحركات الشعائرية في الصين.

ثالثاً: علاقة التفسير التي تقام بين نظام مفسر ونظام مفسر، وتضطلع اللغة بالمهمة الأساسية في هذه العلاقة حيث تكون المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميولوجية[77]. ويتساءل بنفينست عن سبب هذه الخاصية الاستثنائية التي تميز اللغة من دون الأنظمة السيميولوجية الأخرى، ولا يعزو هذه الخاصية إلى انتشار اللغة وعمومها وكفاءتها العملية بل إلى سبب سيميولوجي بحت، وهو أن للغة دلالة مزدوجة، وإنها تجمع أسلوبين أطلق عليهما بنفينست نفسه، الأسلوب السيميولوجي والأسلوب السيمنطيقي. مهمة الأول التعرف على العلامة، ومهمة الثاني فهم القول، ودلالة اللغة تتحقق عبر هذين الأسلوبين. أما باقي الأنظمة السيميولوجية، فهي أما أن تكون ذات بعد سيميولوجي بلا سيمنطيقا أو ذات بعد سيمنطيقي بلا سيميولوجيا، ولهذا فاللغة تفسر نفسها بنفسها، وهذه القدرة الميتالسانية هي أصل علاقة التفسير[78]. ومن المفيد أن نختتم هذا الفصل بهذا النص لبنفينست، يقول: «من الغريب أن مفهوم العلامة (الإشارة)، وهو الأداة الذهنية التي خلقت السيميولوجيا، قد ساهم في تجميدها وأوقعها في مأزق، فمن جانب، لم يكن من الممكن إبعاد مفهوم العلامة دون إلغاء أكثر خصائص اللغة أهمية، ومن جانب آخر لم يكن من الممكن بسط هذا المفهوم ليشمل القول في جملته دون هدم تعريفها على أنها الوحدة الصغرى المكونة للغة»[79].

المبحث الثاني: الشعرية واللسانيات

لم تكن الدراسات اللغوية لتشهد تحولاً جذرياً لولا ثورة اللسانياتLinguistics التي انبثقت في بداية القرن العشرين مع عالم اللغة السوسيري فرديناند دي سوسير-F. De[80] Saussure (1913 1807). والحقيقة، إن أهمية اللسانيات لم تنحصر في تجديد الدراسات اللغوية فحسب، بل إن مبادئها وطرائقها في التحليل امتدت لتدخل نطاق العلوم الإنسانية وهكذا دخلت منهجية اللسانيات السوسيرية ـ التي وصفت فيما بعد باللسانيات البنيوية ـ مجال الانثروبولوجيا وعلم النفس والدراسات الأدبية. ويبدو امتداد اللسانيات إلى العلوم الإنسانية تعزيزاً لها بوصفها أسساً منهجية قابلة لتحويل تخصصها من حقل معرفي إلى آخر، أي أنها قابلة لتحليل المادة غير اللغوية كونها غفلاً من أي تحديد لحظة إجرائها.

لقد كان انبثاق هذا المبدأ من اللسانيين الأميريكيين ولا سيما ادوارد سابير E. Sapir الذي نظر إلى اللغة كونها سمة مميزة أولى للإنسان تكون النموذج الأولي للظاهرة الحضارية[81] ولهذا أصبح بوسع الدراسات الإنسانية المتنوعة أن تستثمر طرائق اللسانيات كي تحصل على زاوية نظر جديدة إلى قضاياها الخاصة، وضمن هذا السياق كان تعامل الشعرية مع اللسانيات مسألة حتمية، ذلك أن الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية الأمر الذي يجعلها أكثر تماساً مع منهجية اللسانيات، ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية. يقول جورج مونان G. Mounin: «إن الألسنية تعلم كل العلوم الإنسانية ـ وذلك بلفت النظر إلى الوظيفة المركزية (بله النوعية) للغات البشرية الطبيعية هي وظيفة الإبلاغ ـ ألا تسلم أبداً بأن ثمة نية إبلاغ في ميدان أو في آخر دون البرهنة على ذلك»[82].

إن النص السابق يعكس ـ بوضوح ـ صرامة اللسانيات، ليس فقط في إثبات أن نصاً ما يتضمن إبلاغاً ما، بل في كيفية إثبات هذا الإبلاغ والبرهنة عليه عملياً، إن الصرامة تتضح أكثر فأكثر في أن اللسانيات تنحو منحى علمياً في منهجيتها التحليلية، وربما أصبح مسوغاً ـ انطلاقاً من تلاقح اللسانيات والأدب ـ وممكناً في الوقت ذاته اجتماع لفظتي «علم الأدب».

لنخصص القول أولاً بعلاقة اللسانيات بالدراسات الأدبية، وإذا ما كنا دقيقين في وصفنا لهذه العلاقة، فسيكون من المناسب جداً أن نقول أنه اجتياح اللسانيات الدراسات الأدبية نظراً للانقلاب الجذري في كل مبادىء هذه الأخيرة، ونظراً للاتجاهات المتعددة والمتنوعة التي نجمت عن تلك العلاقة في طرائق الدراسات الأدبية عامة. وإن نظرة ـ ولتكن مسطحة ـ إلى

الدراسات الأدبية العربية ـ قبل ظهور المنهج اللساني في ثقافتنا ـ مقارنة بالدراسات الأدبية بعد تبلور المنهج اللساني، تعكس لنا نوعية كل منهما، والاختلافات الجذرية في طرائقهما وأهدافهما.

لقد كان دخول منهجية اللسانيات في صلب الدراسات الأدبية تحدياً سافراً لبديهية التصنيف الثنائي لحصر الكلام في مرتبتين: مرتبة الاستعمال النفعي ومرتبة التكريس الفني، وقد هيمنت هذه الثنائية زمناً طويلاً، وبقيت من دون إعادة نظر أو فحص دقيقين، وكأن الكلام ليس بوسعه أن يتنوع ويكتسب سمات خاصة تميزه عن كلام آخر، وكأن سلطة هذه الثنائية فرضت على الكلام بعدين فقط، فأما أن يكون وسيلة بشرية للإبلاغ أو أن يكون أدباً بمفهومه العام.

وما عتمت هذه الثنائية أن فكت عراها للسانيات التي أقامت تصنيفاً توليدياً يتحدد نوعاً وكيفاً، ولا ينحصر بعدد ما، وأصبح الخطاب الأدبي واحداً من بين خطابات مختلفة منها الخطاب السياسي والخطاب الديني.... إلخ[83].

إن مجمل الخطاب الأدبي الذي طبق اللسانيات أفرز تطوراً ملحوظاً في تاريخ الدراسات الأدبية وعلى الرغم من ذلك التطور إلا أن الاستقصاء يجلو لنا الانتقادات الصارمة التي ووجه بها المنهج اللساني، إذن، ثمة محاولات شككت في ملائمة المنهجية اللسانية المجراة في الدراسات الأدبية وربما تنصب محاولات التشكيك على نمط معين من مقاربات النصوص الأدبية لسانياً، ولا سيما مقاربات رومان ياكوبسون Roman Jakobson وكلود ليفي شتراوس Claud Levi-Strauss في تحليلهما اللساني المشهور لقصيدة بودلير «القطط» «Les chats» فقد وجه مايكل ريفاتير M. Riffaterre انتقاداً عنيفاً لذلك التحليل قرر فيه: إنه من المهم جداً السؤال عما إذا كانت اللسانيات البنيوية مناسبة للتحليل الشعري، حيث يبنى المنهج على فرضية تتلخص في أن أي نظام بنيوي يمكن أن نحدده في القصيدة هو بنية شعرية بالضرورة. هل نستطيع ألا نفترض ـ على العكس ـ أن القصيدة ربما تتضمن بنيات معينة ليس لها أي دور في العمل الأدبي، لا في وظيفتها ولا في تأثيرها، وربما لا تكون ثمة طريقة للسانيات البنيوية للتمييز بين هذه البنيات اللاموسومة والبنيات الشعرية، وعلى العكس، ربما تكون هنالك ـ على نحو تام ـ بنيات شعرية لا نستطيع تمييزها في ذاتها بوساطة تحليل غير معد لتحديد اللغة الشعرية[84].

حقاً إن ريفاتير أصاب مطعناً في المقاربة اللسانية لياكوبسون وشتراوس اللذين لهثا وراء جميع البنيات اللغوية في «القطط»[85]، فالاستقصاء الدقيق في تحليل البنيات اللغوية لا

يتمخض إلا عن شمولية زائفة وغير مجدية تحاول أن تفي بغايات الدراسة اللسانية، والفرضية النظرية التي تزعم أن كل بنية لغوية في النص الأدبي تكون شعرية، إنما هي فرضية لا تحقق واقعيتها في مجمل النصوص الأدبية، حتى إذا ما أجرينا مسحاً شاملاً بحثاً عن هذا النص الذي تكون بنياته اللغوية حائزة على الشعرية بدرجة 100٪ فإن محاولتنا ـ ولا شك في ذلك ـ ستؤول إلى فشل ذريع.

إذن، لا بد من معايير تحدد في ضوئها ـ البنيات الشعرية، وتكفينا ـ فوق ذلك ـ مشقة استقصاء مضن ولا مجد للبنيات اللغوية، وليس هنا مجال بحث هذه المعايير.

وضمن سياق هذا البحث، لا بد من التأكيد على حقيقة جديدة أسبغت لوناً جديداً على علاقة الشعرية باللسانيات، ويمكن أن تثار هذه الحقيقة عن طريق سؤال مركز حول مدى التزام الشعرية بالمفاهيم الإجرائية للسانيات.

فهل ـ حقاً ـ كانت علاقة الشعرية باللسانيات علاقة تابع بمتبوع على الترتيب، أو علاقة مستهلك للمبادىء بمنتج لها على الترتيب أيضاً؟

أم أن الشعرية شهدت تمرداً على أيٍّ من مبادىء اللسانيات؟

إن البحث في مفهوم الشعرية ذات الاتجاه اللساني لم يتضمن أية دوغمائية تتمسك باللسانيات منهجاً لا يمكن تجاوز حدوده، فقد كشف رولان بارت R. Barthes عن إمكانية توسيع إطار اللسانيات، وإحداث قطيعة بينها وبين السيميوطيقا Semiotics، مما مهد الانتقال من دراسة اللغة في ضوء الكلمة المفردة والجملة إلى دراستها على مستوى الخطاب Discourse وهذا هو الانتقال من الدراسة اللسانية للخطاب إلى الدراسة السيميوطيقية له[86].

وعلى وفق التصور السابق كان ياكوبسون قد أشار إلى أن كثيراً من الأدوات التي تدرسها الشعرية لا تنحصر في فن اللغة، ذلك أن نظرية الدلائل أي (السيميولوجيا Semiology) تتقاسم الكثير من الملامح الشعرية التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللغة فحسب.

ولهذا لم تكن اللسانيات التي درس ـ في ضوئها ـ حقل اللغة، تحقق كفاية منهجية في حقل الشعرية.

ويتهم ياكوبسون نقاد الأدب بجهلهم باللسانيات المعاصرة، لأنهم يحصرونها في إطار المفردة والجملة، فاللسانيات المعاصرة ـ من وجهة نظره ـ يتصدرها مجالان هما: دراسة الأقوال ذات الجمل المتعددة وتحليل الخطاب، وعلى الرغم من هذا التوسيع لدائرة اللسانيات، إلا أن

ياكوبسون يشير إلى أن الدراسة في الشعرية تتجاوز حدود اللسانيات حالما تثار مشكلات لا تتعلق بالنسيج اللفظي، وبهذا تدخل الدراسة دائرة السيميوطيقا التي تمثل اللسانيات فيها فرعاً أساسياً[87].

إن اللسانيات هي ـ في الأخير ـ المغير الأساسي لوجهات النظر المتبلورة في الشعرية، وإن هذه الأخيرة استندت ـ في جدتها ـ إلى المبادىء اللسانية، غير أن الشعريين «المهتمين بالشعرية» لم يعدوا المبادىء اللسانية بمثابة أقانيم يتوسل بها ـ وبها فق ـ من أجل إنجاح مشروعاتهم الإجرائية والنظرية، بل إنهم استثمروا هذه المبادىء ووسعوا من أطرها، وإن هذا التوسيع كان ضرورة فرضتها طبيعة المعالجة الإجرائية على النصوص الأدبية، فلا مناص ـ تحت وطأة هذه الضرورة ـ من أن تبنى مفاهيم تتسع لمتطلبات الغوص في النصوص الأدبية لاكتناه سرها الكامن أي (شعريتها).

لا بد من التأكيد مرة أخرى ـ على منهج اللسانيات العلمي في تحليل الظواهر كافة، اللغوية منها وغير اللغوية «إن حضور العلم في أي موضوع هو الذي يغير طبيعته من العفوية إلى السببية، ومن العشوائية والحدسية إلى الطبيعية التنظيمية، بالإضافة إلى أنه يحمي وحدة هذا الموضوع من الانتهاكات الخارجية»[88]. ويقترح جان كوهن J. Cohen لكي تكون الشعرية علماً ـ المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علماً، وهو مبدأ المحايثة ـ أي تفسير اللغة باللغة نفسها. ويكون الفرق بن الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة[89].

إذن، فقد نسفت النظرة القديمة إلى علاقة الفنون الجميلة عامة ومتعلقاتها بالعلوم الأخرى، حيث كان من المستحيل تخيل علاقة تقوم بين العلوم والفنون نظراً إلى أن غاية الأخيرة هي الجمال، والنظرة الجديدة إلى الجمال تتلخص في أنه وسيلة لاكتشاف الحقيقة العلمية. وبهذا الصدد، فإن الشعرية تحوز على سمة العلمية أو بالأحرى تصبح (علم الأدب) حالما تبتعد عن الأدب بوصفه واقعة لتقاربه بوصفه منطوياً على قوانين، ويكون هدف الشعرية أو (علم الأدب) هو اكتشاف هذه القوانين، وليس على الشعرية أن تنهي مطافها باكتشاف هذه القوانين، ولهذا فليس هدفها الكشف عن القوانين فحسب، ذلك أن استراتيجيتها تتمثل في مرحلتين:

مرحلة الاكتشاف ومرحلة استثمار هذه القوانين واستخدامها مادة أولية ـ وليست نهائية في دراسة النصوص.

«إن اللسانيات كعلم من العلوم الإنسانية والبنيوية كمنهج في بحث الظواهر ودراستها

قد ولدتا نزعة في دراسة القضايا المتصلة بالعلوم الاجتماعية عموماً وهي نزعة الانضباط الموضوعي المستند إلى مقومات التيار العلماني الذي شمل ـ من بين ما شمله ـ ميدان الدراسان الأدبية لتقييم الأثر الفني تقييماً علمياً. فظهر بذلك مشغل جديد ضمن فروع شجرة اللسانيات يتصل رأساً بالأدب من حيث يعتزم البحث عن نظرية في الخطاب الإبداعي الشعري منه والنثري»[90]. وقد كان ذلك المشغل هو بالضبط ـ الشعرية التي يمكننا أن نصفها بأنها جديدة لأنها شملت الخطاب الأدبي بأنواعه المتعددة من جهة، ولأنها تأسست على نظر جديد إلى القضايا اللغوية والأدبية من جهة أخرى، نظر نحى عنه النزعة الانطباعية في التعامل مع الخطاب الأدبي، كما نبذ الحدس والعمليات اللامبرهنة فيه. وقد كان ذلك التأسيس الجديد ثمرة جهود كبيرة قام بها لسانيون ونقاد أدب عديدون، ومن اللافت للنظر أن ياكوبسون كان قد طرح مسوغاً أساسياً لهذا التأسيس الجديد حين ألح على ضرورة ارتباط الشعرية باللسانيات، ذلك لأن مجال دراسة اللساني هو الأشكال اللغوية كافة، وما دام الشعر نوعاً من اللغة، فلا مناص للساني من دراسة الشعر طبقاً لمنهجية اللسانيات[91].

إن اللسانيات ـ وكما ذكرت في بداية هذا الفصل ـ تجد نجاعة كبيرة في تعاملها مع الشعرية لأن مهمة هذه الأخيرة هي مقاربة النصوص اللغوية الإبداعية، واللسانيات ـ بوصفها منهجاً ـ كانت منطلقة من التفات جديد إلى طرائق جديدة في دراسة القضايا اللغوية، وهذه أطروحة أكد عليها ياكوبسون كما أسلفت، والمشكلة التي تثار في هذا السياق هي:

ألم تستطع اللسانيات ـ بوصفها منهجاً ـ أن تستقر كونها قوانين تجريدية تمارس مبادئها إجرائية عادلة في العلوم الإنسانية التي طبقتها؟

بتساؤل آخر:

أليس من المخل بمنهجية اللسانيات القول بالتمييز بين كفاءتها في حقل الشعرية وبين كفاءتها ـ أيضاً في حقل آخر من الحقول المعرفية الإنسانية؟

يبدو أن الإجابة عن هذين التساؤلين ذوي الهدف الواحد متضمنة فيهما. فاللسانيات أحرزت نجاحها ـ في التحليل ـ في كل من المادة اللغوية والمادة غير اللغوية، وكانت البنيوية ـ المتمخضة عن اللسانيات والتي تحدد «اتجاهاً من اللسانيات يعني بتحليل العلاقات بين أجزاء اللغة[92] «وإن كلمة (البنيوية) استخدمت لتدل على الاتجاهات المتنوعة في اللسانيات الحديثة التي أتت إلى الوجود فيما بين الحربين العالميتين»[93] منطلق ليفي شتراوس في دراسته للسلوك الحضاري والطقوس والشعائر وعلاقات القرابة وقوانين الزواج وطرائق الطبخ والأنظمة الطوطمية. كما كانت منهجية للدراسات النفسية مع جاك لاكان J. Lacan في دراسته لبنية

اللاشعور. «ولقد أتاح علم اللغة البنيوي قراءة جديدة كل الجدة لفرويد، قراءة يقيمها لاكان على أساس من التوسط الجدلي (أو الديالكتيكي) بين الثنائيات التي ينطوي عليها هذا العلم، تلك الثنائيات التي تنتظمها العلاقات بين الدال (صورة الصوت) والمدلول من ناحية، وبين اللغة Langue (النسق اللغوي) والكلام Parole (خطاب الفرد) من ناحية ثانية وبين المستويات الفونيمية (المميزة) للكلام والأنساق المجردة للعلامات (التي تنطوي على تعارضاتها الخاصة) من ناحية ثالثة، وبين الاستعارة والكناية من ناحية رابعة»[94].

إن مساهمة اللسانيات في تجديد دراسات الحقلين السالفين من حقول المعرفة مع علوم إنسانية أخرى تقف برهاناً شاخصاً على تمحض اللسانيات حتى استتبت علماً ذا قوانين تجريدية ممكن إجراؤها في العلوم الإنسانية كافة سواء أكان ذلك بتوسيع مقولاتها أم بإجرائها كما هي عليه.

إن اللسانيات تمنح الشعرية منطلقاً لتحديد موضوعها، فاللسانيات انبثقت من الثنائيات السوسيرية ولا سيما ثنائية اللغة ـ الكلام، اللغة بما هي الوجود داخل عقل المجموع، والكلام بما هو استعمال شخصي محسوس، وطبقاً لهذه الثنائية تتكون ـ على مستوى الشعرية ـ ثنائية الأدب/ الكلام الأدبي، يكون الأدب في ثنائية الشعرية بمثابة اللغة في الثنائية اللسانية، بينما يكون الكلام الأدبي في الأولى بمثابة الكلام في الثانية[95].

إن ثنائية اللغة ـ الكلام شكلت ضرورة وقفزة في الآن ذاته للدراسات اللغوية، ولكن تطبيقها حسب ياكوبسون وتينيانوف ـ مسألة شائكة، فعزل الجملة الأدبية لا يؤدي إلى معالجة ناجعة كما هو الحال في عزل الجملة اللغوية، ذلك أن الجملة الأدبية ترتبط فنياً بقيم الجمل الأدبية الأخرى، فضلاً عن الربط البنيوي بينهما، ولهذا فالعزل «يشوه، لا محالة، نظام القيم الفنية، ويهدر إمكانية إقامة قوانينه الملازمة»[96].

كذلك فإن إجراء الفصل السوسيري بين اللغة Langue والكلام Parole يؤدي إلى أن يكون التحليل البنيوي للغة وحدها «مادة للنحو ضد الدلالة»[97] ـ حسب بول ريكور ـ وأن التزام المدرسة البنيوية ـ ولا سيما الفرنسية ـ بهذا الفصل، وإجراءه في شعريتها، إنما هو التزام يتجاهل خصوصية النص الشعري، الأمر الذي وجه عنايتها إلى تحليل اللغة وحدها تحليلاً علمياً (أي معالجة الشفرة الشعرية poetic code)، وبالمقابل ألغت أهمية الكلام (النص).

ويمكن أن نجد ارتباطاً بين مفهوم القيمة المهيمنة كما تأسس عند الشكليين وثنائية سوسير التزامني التعاقبي، فطغيان نسق من الأنساق التركيبية يحقق المهيمنة في العمل الأدبي، وتكون كيفية ارتباط المهيمنة بالثنائية اللسانية من خلال هيمنتها على نوع محدد من الأعمال

الأدبية أو على إدب عصر معين.

إن ياكوبسون لا يكتفي بالبحث عن المهيمنة في الأثر الأدبي أو الأصل الشعري أو مجموع أصول مدرسة شعرية، ويتجاوز هذا إلى البحث عنها في فن حقبة معينة باعتبارها كلاً واحداً، فنجد ـ مثلاً ـ الفنون البصرية هي المهيمنة في فن عصر النهضة، والموسيقى هي المهيمنة في الفن الرومانتيكي، ولهذا أخذ الشعر الرومانتيكي يتجه نحو الموسيقى وهكذا[98].

ويبدو لي أن ثمة إيحاء آخر، ربما ساعد على بلورة مفهوم للغة الشعرية، مارسته الثنائية التزامني ـ التعاقبي. فبفضل تينيانوف غيرت وجهة النظر التي تعاين النص باستقلالية عن موقعه في سلسلة التطور التاريخي، وتعزله عن بقية النصوص الأخرى. وقد وضع تينيانوف خصوصية الفن القولي ضمن نطاق تاريخي ثقافي كما سيتضح لاحقاً[99].

وإن من بين الأمور الدالة على علاقة الشعرية باللسانيات ما بلوره ياكوبسون من مفهوم للشعرية عبر نظريته في الوظائف اللغوية Linguistics functions، تلك النظرية التي تستند إلى تمييز سوسير بين العلاقات السياقية Syntagmatic والعلاقات الإيحائية associative، حيث تتبلور ـ عبر هذا التمييز ـ علاقات المجاورة المتصلة بالعلاقات السياقية، وعلاقات المشابهة المتصلة بالعلاقات الإيحائية، وقد طرح ياكوبسون مفهومه للشعرية عبر ربط علاقات المشابهة بالاستعارة وعلاقات المجاورة بالكناية والمجاز والمرسل. وأن ما يشير بوضوح إلى علاقة ياكوبسون بسوسير هو ـ بالضبط ـ دراسته للاستعارة والكناية، حيث تشيران إلى استثمار العلاقات العمودية والأفقية على التوالي. «ويمكن، إذن، أن يقال أن تضاد الاستعارة والكناية يمثل في الواقع جوهر التضاد الكلي بين الصيغة التزامنية Synchronic للغة (علاقتها العمودية الآنية المتواجدة سوية[100] والصيغة التعاقبية «علاقتها الإفرادية الخطية المتعاقبة المتسلسلة»[101].

بيد أن تزفتان تودوروف T. Todorov يحاول أن يجمع اللسانيات والشعرية داخل نظام سيميوطيقي واحد من خلال توحيد موضوعهما بما يسميه «الأنظمة الدالة» Signifing Systems يقول:

«موضوع اللسانيات اللغة نفسها، وموضوع الشعرية الخطاب، على الرغم من أن كليهما غالباً ما يعتمد على المفاهيم نفسها. وكل منهما يدرج ضمن إطار السيميوطيقا حيث يكون الموضوع الأنظمة الدالة كلها»[102] كما يصف تودوروف علاقة الشعرية باللسانيات بأنها علاقة وجودية مضمرة، ذلك لأن اللسانيات ـ من وجهة نظره ـ ليست علم اللغة الوحيد، فهي تتخذ نمطاً من البنيات اللسانية (الصوتية والنحوية والدلالية) موضوعاً لها من دون أنماط أخرى تتخذها الانثروبولوجيا أو التحليل النفسي أو فلسفة اللغة، وهذا مواز لكون حقول

معرفية أخرى تتخذ الأدب موضوعاً لها، فالشعرية ـ بذلك ـ ليست الوحيدة في اتخاذها الأدب موضوعاً. إن تودوروف لا يلغي كون اللسانيات وسيطاً منهجياً علمياً، ولكنه يضع إمكانية قيام فن آخر ـ في ظروف أخرى ـ بدور اللسانيات نفسه، ولهذا فهو لا يسعى إلى ربط الشعرية باللسانيات بقدر ما يسعى إلى ربط الأدب واللغة بكل علومها وصولاً إلى تكوين حقل البلاغة بوصفها علماً عاماً للخطابات[103].

وطبقاً للمنهجية اللسانية المعاصرة ـ وهذه عودة لتناول تجاوز للسانيات والتجاوز يعني فيما يعنيه أن ثمة نقطة ضعف منهجية ـ في تتبع القضايا اللغوية، وبسحب هذه المنهجية إلى مجال الأدب بوصفه شكلاً لغوياً، يمكننا أن نسأل دلالياً: «ما هي الكيفية التي يدل بها نص من النصوص؟ وعلام يدل؟»[104].

وللإجابة عن السؤال الأول لا بد من خرق المبدأ اللساني الذي لا يتجاوز حدود الجملة كونها الوحدة اللسانية الأساسية، وصولاً إلى ما يسمى بـ «صيرورة الترميز» حين يصبح المدلول الأول دالاً يستدعي مدلولاً على المستوى التركيبي.

أما السؤال الثاني فينطوي على مسألة ذات أهمية استثنائية تتعلق بمرجع النص الأدبي وهو العالم، ومحاولة إقامة علاقة صدق أو كذب بينهما، لا يبدو من المناسب بحث هذا الموضوع في سياق هذا الفصل ما دمنا معنيين ببحث علاقة الشعرية باللسانيات بالتحديد.

لقد كان الأدب إرثاً متنازعاً عليه، وكانت علوم ـ منتعشة أو غير منتعشة ـ تحاول أن تكتسب شرعية في تناولها للأدب، وهكذا شهدنا دراسات نفسية واجتماعية له، وقد أدى ظهور اللسانيات إلى محاولة تهميش تلك الدراسات عن طريق مبدأ سوسيري واضح أتم الوضوح، لقد رأى سوسير ضرورة أن يكون النظام اللغوي موضوعاً رئيساً للدراسة اللغوية، ومن هذا المنطلق ـ ومع ياكوبسون كان موضوع الدراسة الأدبية أدبياً بالضرورة، لأن تطور نظرية الأدب ـ اقتضى نظراً جديداً للأنظمة النظرية في كونها قوانين فكرية[105]. وكان على الشعرية حتماً أن تتكل على «المعطى اللغوي المحض لأن اللسانيات قد حددت اللغة بكونها ظاهرة اجتماعية وكائناً حياً مع اعتبار أنها تركيبية قائمة في ذاتها أي أنها كل يقوم على ظواهر مترابطة العناصر ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدد أحدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى»[106].

هوامش الفصل الثاني

(*) رَوّزَ الكلام أو الكلام أو الرأي: تأمله شيئاً بعد شيء ليحسن تقديره.

(1) ينظر: دي سوسير، فردناند ـ علم اللغة العام ـ ترجمة د .يوئيل يوسف عزيز ـ بغداد ـ ص 19.

(2) ينظر: خرما، د .نايف ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ـ الكويت ـ ص 101.

(3) ينظر: م.ن ـ ص 103.

(4) ثمة خيط وحيد يربط سوسير بالدراسات اللغوية القديمة، ويمتد ذلك الخيط ـ بالتحديد ـ من بانيني (Panini) الذي وضع كتاباً في قواعد اللغة السنسكريتية في الهند في القرن الرابع، وقد اعتمد بانيني على منهج وصفي في معالجته النظام الصوتي والصرفي والنحوي للغة السنسكريتية، وهذه الوصفية هي ـ بالضبط ـ ما يواشج بين بانيني وسوسير، ومن الجدير بالذكر أن كتاب بانيني قد اكتشف في القرن التاسع عشر.

(5) سوسير ـ علم اللغة العام ـ ص 33.

(6) ينظر: م.ن ـ ص 32.

(7) م.ن ـ ص 38.

(8) شولز ـ البنيوية في الأدب ـ ص 26.

(9) ينظر: آغا ملك، غره ـ مثال الأسلوبية من خلال اللسانية ـ ص 90.

(10) بارت، رولان ـ مبادىء في علم الأدلة ـ ترجمة محمد البكري ـ بغداد ـ 1986 ـ ص 47 ـ 48.
ومن الجدير بالملاحظة في ترجمة المصطلح (Langue)، فمحمد البكري مترجم كتاب «مبادىء في علم الأدلة» يترجمه «اللسان» وسوف يتكرر هذا الأمر في ترجمته يمنى العيد لكتاب باختين «الماركسية وفلسفة اللغة» حين تناول انتقادات باختين الأطروحات السوسيرية، في حين يترجم المصطلح (Language) اللغة، الأمر الذي يتعاكس مع ترجمة د .يوئيل يوسف عزيز للمصطلحين في ترجمته كتاب سوسير «علم اللغة العام» وتتبنى هذه الدراسة الترجمة الأخيرة كونها الشائعة والقارة في أغلب الدراسات اللغوية والأدبية.

(11) ينظر: م.ن ـ ص 36 ـ 37.

(12) باختين، ميخائيل ـ الماركسية وفلسفة اللغة ـ ترجمة محمد البكري ويمنى العيد ـ ط 1 ـ المغرب ـ دار توبقال للنشر ـ 1986 ـ ص 79.

(13) م.ن ـ ص 79.

(14) م.ن ـ ص 81.

(15) فضل، د .صلاح ـ البنائية في النقد الأدبي ـ بغداد ـ 1987 ـ ص 183 ـ 139.

(16) باختين ـ الماركسية وفلسفة اللغة ـ ص 116.

(17) م.ن ـ ص 117.

(18) ينظر: م.ن ـ ص 117.

(19) لقد أغفلت أطروحات باختين هذه زمناً طويلاً (نشر كتابه: الماركسية وفلسفة اللغة عام 1929) وقد هيمنت اللسانيات السوسورية على الدراسات اللسانية مما أدى إلى ظهور البنيوية بفضل إغفال انتقادات باختين الجذرية.

(20) بارت ـ مبادىء في علم الأدلة ـ ص 42.

(21) باختين ـ الماركسية وفلسفة اللغة ـ ص 81.
ينبغي الإشارة إلى أن باختين يميز في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» ص 66 بين اتجاهين لسانيين: الاتجاه الأول

هو: «الذاتية المثالية» والاتجاه الثاني هو «الموضوعانية المجردة»، والاتجاه الثاني هو الذي ينسجم مع لسانيات سوسير، ويعد هذا الأخير هو المُطَوِّر والموضوح لهذا الاتجاه بامتياز كبير. وما دام الاتجاه الثاني ينسجم ـ أيضاً ـ مع مادة الدراسة هذه من حيث إن الفصل قيد الدراسة يعرض مبادئه، فلا أرى بأساً من ذكر مبادىء الاتجاه الأول إغناء للدراسة وزيادة في معرفة القارىء:

يقع هذا الاتجاه على النقيض من الاتجاه السوسيري حيث يولي اهتماماً كبيراً بفعل الكلام والإبداع الفردي، وتتسم قوانينه بأنها فردية ـ نفسية. ويحصر باختين في كتابه أعلاه ص 66 ـ 67 المواقف الأساسية لهذا الاتجاه باقتراحات أربعة هي:

1 ـ اللسان نشاط، سيرورة بناء إبداعية متواصلة (طاقة فاعلة) (energla) تتجسد في شكل أفعال الكلام الفردية.

2 ـ إن قوانين الإبداع اللغوي في جوهرها قوانين فردية ـ نفسانية.

3 ـ الإبداع اللساني إبداع معقلن مشابه للإبداع الفني.

4 ـ تبدو اللغة باعتبارها نتاجاً ناجزاً (ergon) ونظاماً قاراً (المعجم والنحو وعلم الأصوات) مستودعاً جامداً، مثل حمأة الإبداع اللساني المتجمدة التي أنشأها اللسانيون، بكيفية مجردة، بهدف التحصيل العلمي عليها كأداة جاهزة للاستعمال.

(22) سوسير ـ علم اللغة العام ـ ص 38.

(23) هوكز ـ البنيوية وعلم الإشارة ـ ص 19.

(24) سوسير ـ ص 33.

(25) م.ن ـ ص 33.

(26) م.ن ـ ص 108.

(27) يستخدم بياجيه(Piaget) مصطلح البنيوية السوسيرية للدلالة على اللسانيات السوسيرية التي ـ كما ذكرت آنفاً ـ وصفت باللسانيات البنيوية، وهذا إطّراد يشمل كتاب «البنيوية» ولا سيما الفصل الخامس المعنون بـ «البنيوية اللغوية» كما نعثر ـ كذلك على تعبير «البنيوية التشومسكية» ص 71 من الكتاب نفسه.

(28) بياجيه، جان ـ البنيوية ـ ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري ـ بيروت ـ 1971 ـ ص 64.

(29) ينظر: ياكوبسون وتينيانوف ـ مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية ـ ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي ـ بيروت ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ ص 102.

(30) ياكوبسون ـ أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب ـ ترجمة فالح صدام الإمارة والدكتور عبد الجبار محمد علي ـ بغداد ـ 1990 ـ ص 64.

(31) لم يكن سوسير يستخدم مصطلح (البنية)، ومعنى النظام عنده هو اتحاد بعض الأصوات ببعض المفاهيم أو التصورات.

(32) الحناش، د .محمد ـ البنيوية في اللسانيات ـ الحلقة الأولى ـ 1980 ـ ص 149.

(33) ينظر: باختين ـ الماركسية وفلسفة اللغة ـ ص 73.

(34) ينظر: م.ن ـ ص 75.

(35) م.ن ـ ص 82.

(36) م.ن ـ ص 88.

(37) م.ن ـ ص 88.

(38) ينظر: م.ن ـ ص 87 ـ 88.

(39) م.ن ـ ص 90.
ويؤخذ بنظر الاعتبار الملاحظة في الهامش (10) من هذا المبحث بصدد ترجمة المصطلح (Langue) وهو اللسان في النص المقتبس ويعني اللغة بالمفهوم السوسيري انسجاماً مع ما تتبناه هذه الدراسة من ترجمة.
(40) هوكز ـ البنيوية وعلم الإشارة ـ ص 22.
(41) الحقيقة أن سوسير لم يقر بمبدأ الاعتباطية بإطلاق، بل أقر بوجود اعتباطية نسبية، يقول: «إن المبدأ الأساسي لا يمنعنا من تشخيص العنصر الاعتباطي الأساسي في كل لغة: أي الاعتباطي المطلق والعنصر الاعتباطي النسبي. إن بعض الإشارات اعتباطي مطلق ونلاحظ أن بعضها الآخر يتيسر بدرجات من الاعتباطية: فقد تكون الإشارة محفزة (Motivated) نسبياً» علم اللغة العام ـ ص 150.
(42) ينظر: الحناش، د .محمد ـ البنيوية في اللسانيات ـ ص 151.
(43) هوكز، البنيوية وعلم الإشارة ـ ص 23.
(44) شولز ـ البنيوية في الأدب ـ ص 27.
(45) سوسير ـ علم اللغة العام ـ ص 93 هامش 28.
(46) م.ن ـ ص 88.
(47) م.ن ـ ص 88.
(48) تجدر الإشارة إلى أن سوسير لا يستخدم كلمة (الرمز اللغوي) لأن الرمز يتضمن علاقة بين داله ومدلوله من وجهة نظر سوسير، ولهذا فهو لا يعد العلاقة في الرمز اللغوي علاقة اعتباطية أو تعسفية وإنما هي علاقة سببية، يقول سوسير ـ «إن استخدام لفظة الرمز لا يتفق مع صفة الاعتباطية. فمن مميزات الرمز أنه لا يكون اعتباطياً على نحو كلي، وهو ليس فارغاً، إذ هناك جذر رابطة طبيعية بين الدال والمدلول، فرمز العدالة ـ الميزان ـ لا يمكن استبداله اعتباطياً بأي رمز آخر كالعربة مثلاً» ـ علم اللغة العام ـ ص 87.
(49) فضل، د .صلاح ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي ـ ص 40 ـ 41.
(50) باختين ـ الماركسية وفلسفة اللغة ـ ص 78.
(51) م.ن ـ ص 78.
(52) بارت ـ مبادىء في علم الأدلة ـ ص 81.
(53) الحناش ـ البنيوية في اللسانيات ـ ص 153.
(54) لا يطرح الحناش نصاً لسوسيريين فيه وجهة نظره ويكتفي بالقول كما في النص المقتبس منه « ....ويفهم من كلامه ....» يعني سوسير.
(55) ينظر في الصفحة نفسها معنى هذه العلاقات.
(56) زكريا، د .ميشال ـ الألسنية (علم اللغة الحديث) مبادئها وأعلامها ـ بيروت ـ 1980 ـ ص 230 ـ 231.
(57) بارت ـ مبادىء في علم الأدلة ـ ص 40.
(58) شولز ـ البنيوية في الأدب ـ ص 31.
(59) ينظر: فضل، د .صلاح ـ نظرية البنائية ـ ص 146 وما بعدها.
(60) تودوروف ـ الشعرية ـ ص 30.
(61) سوسير ـ ص 84.
(62) الصور الصوتية (Sound-images) عند سوسير هي الانطباع النفسي أو الأثر الذي تتركه في الحواس ولهذا فهي صورة سايكولوجية وليست فيزيائية.

(63) سوسير - ص 89.

(64) نقلاً عن: قاسم، سيزا - السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد - ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا - ط 2 - إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد - القاهرة - الدار البيضاء - ج 1 ص 26.

(65) م.ن - ص 23 - 24.

(66) الفرق بين الـ (صوت) و (صوتم) هو أن (صوت) ينظر إليه بوصفه كياناً مستقلاً، أما (الصوتم) فينظر إليه بوصفه علائقياً (ذا علاقة بغيره من الصوتمات) ينظر هوكز: البنيوية وعلم الإشارة ص 53.

(67) هوكز - البنيوية وعلم الإشارة - ص 20.

(68) م.ن - ص 20.

(69) سوسير - علم اللغة العام - 139.

(70) ثمة تسمية ثالثة أطلقها على هذا العلم بولير (Bhuler) وهي سيماطولوجي (Sematology) ينظر: موكاروفسكي - الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية - ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقيا - ج 2 ص 124.

(71) هوكز - البنيوية وعلم الإشارة - ص 114 .... ومن الجدير بالذكر أن بيرس استعار مصطلح (Semiotics) من الفيلسوف التجريبي جون لوك حيث أطلقه على العلم الخاص بالعلامات والدلالات المنبثق عن المنطق، وكان لوك يعده علم اللغة. ينظر بهذا الصدد: بنفينست، إميل - سيميولوجيا اللغة ضمن كتاب: مدخل إلى السيميموطيقيا - ج 2 - ص 10.

(72) السيميائيات ترجمة (Semiotics)، وتترجم في أحيان أخري السيميوطيقا والسيميائية.

(73) الحناش - البنيوية في اللسانيات - ص 35.

(74) سوسير - علم اللغة العام - 34.

(75) بنفينست، إميل - سيميولوجيا اللغة - ترجمة سيزا قاسم - ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا - ج 2 - إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد - القاهرة - الدار البيضاء - ط 2 - ص 23.

(76) ينظر: م.ن - ص 14 - 15.

(77) ينظر: م.ن - ص 23 - 24.

(78) ينظر: م.ن - ص 25، 26، 27.

(79) م.ن - ص 28.

(80) كان ذلك في كتابه (محاضرات في علم اللغة العام) وهو محاضرات ألقاها في جامعة جنيف من عام 1906 حتى عام 1911، وقد نشرها في عام 1916، وبعد وفاة سوسير، تلميذاه شارل بالي والبرت سيشهاتي.

(81) ينظر: هوكز، ترنس - البنيوية وعلم الإشارة - ترجمة مجيد الماشطة - بغداد - 1986 - ص 29.

(82) مونان، جورج - مفاتيح الألسنية - ت: الطيب البكوش - تونس - 1981 - ص 28.

(83) ينظر: المسدي، د .عبد السلام - النقد والحداثة - بيروت 1983 - ص 33.

(84) See: Riffaterre, Michael Describing poetic Structures: Two appoaches to Baudelaive's «Leschats».

in: (Reader response criticism: from formalism to post-structuralism) Ed. by Tanep. Tompkins. Baltimore and London 1980 P. 28.

(85) ينظر دراسة ياكوبسون وشتراوس للقطط في كتاب: Structuralism, Areader Ed: Michael Lane P. 202.
وينظر أيضاً: شحيد، د .جمال - في البنيوية التركيبية - بيروت - 1982 - ص 141.

(86) ينظر صالح، هاشم ـ طيبولوجيا الخطابات البشرية ـ في مجلة: الفكر العربي المعاصر العدد 44 ـ 45 ـ ص 59.

(87) ينظر ياكوبسون، رومان ـ قضايا الشعرية ـ ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون ـ ط 1 المغرب ـ دار توبقال للنشر ـ 1988 ـ ص 78.

وردت الأطروحة المعكوسة لعلاقة اللسانيات بالسيميوطيقا، فإذا كانت اللسانيات فرعاً أساسياً من فروع السيميوطيقا، فستكون السيميوطيا نفسها فرعاً من اللسانيات لأسباب ذكرت سابقاً، ينظر ص 69 من البحث.

(88) Freue Anotomy of Criticism P. 7.

(89) ينظر كوهن، جان ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 40.

(90) المسدي، د .عبد السلام ـ النقد والحداثة ـ ص 32.

(91) ينظر: ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ص 16.

(92) Trnka, B. and others praguest structural linguistics in: structuralism, Areader Ed. and Introduced by Michael Lane. London, P. 73.

(93) Ibid P. 74.

(94) كيرزويل، أديث ـ عصر البنوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو ـ ترجمة د .جابر عصفور ـ بغداد 1985 ـ ص 158 ـ 159.

(95) ينظر: الزيدي، توفيق ـ أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ـ تونس ـ ص 41.

(96) ياكوبسون ـ تينيانوف ـ مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية ـ في: نظرية المنهج الشكلي ص 103.

(97) ستاكينفيج ـ فن الشعر البنيوي وعلم اللغة ـ ص 206 ـ 207.

(98) ينظر: ياكوبسون ـ القيمة المهيمنة ـ في نظرية المنهج الشكلي ـ ص 82.

(99) سنقف عليه في المبحث الأول الفصل الأول.

(100) الصحيح (معاً) وليس (سوية).

(101) هوكز ـ البنيوية وعلم الإشارة ـ ص 71.

(102) ينظر: الزيدي، توفيق ـ أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ـ تونس 1984 ـ ص 41.

(103) ينظر: تودوروف ـ الشعرية ـ ص 27 ـ 28.

(104) تودوروف ـ الشعرية ـ ص 33.

(105) ينظر: شولز، روبرت ـ البنيوية في الأدب ـ ص 26.

(106) المسدي ـ النقد والحداثة ـ ص 37.

الفصل الثالث
شعرية التماثل

المبحث الأول: الشعرية عند الشكليين الروس

ترجع محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى الشكليين الروس، الذين كان يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم للأدب، بمعنى وضع مبادىء مستمدة من الأدب نفسه، حيث تكون هذه المبادىء بمثابة منهجية غير ثابتة، بل تخضع لتغيرات طبقاً لمتطلبات التطبيق، وبهذا المعنى يكون المنهج الشكلي غير منطو على منهجية محددة ـ والتشديد على محددة ـ تخضع لها الدراسات الأدبية «فليس المهم منهج للدراسات الأدبية، بل منهج للأدب كموضوع للدراسة»[1] أي «أن ما يميز الشكلانية هو موضوع وليس نظرية وبمعنى ما فإنَّ أيخنباوم Eikenbaum على حق: إنها لا تمتلك أي منهجية خاصة ومفرداتها التعبيرية نفسها تتغير مع السنين إلا أن ما يميز مدرسة نقدية ليس المنهج أبداً (فهذا ليس إلا تخييلاً يهدف إلى كسب الأتباع)، إنه طريقة بناء موضوع الدراسات»[2] إذن فالشكليون لا يستندون إلى نظام منهجي ناجز، بل إنهم يبحثون في (الواقعة الأدبية)[3] الخام، نفسها، وصولاً إلى خصائصها من خلال مبادىء تفرضها نظامية (الواقعة الأدبية) إن التوجه السالف لدى الشكليين كان يستدعي نبذ بعض المسلمات، فالتشديد على الأدب بوصفه واقعة قابلة للبحث العلمي وبوصفه مجموعة من خصائص الفن القولي استدعى نبذ الاتجاهات الفلسفية والنفسية والجمالية في دراسته فضلاً عن نبذ التناول الأيديولوجي، ولا يعني هذا إلغاء وشائج الأدب مع الحياة، بل إلغاء صلاحية هذه الوشائج في استنباط خصائص الأدب.

ولقد وجه علم الأدب وجهته الصحيحة بعبارة ياكوبسون الشهيرة: (إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية Literarity أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً)[4]. وبهذا يكون البحث منصباً على (أدبية) الأدب بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والأيديولوجية المنبثقة عنه. وقد دعموا وجهة نظرهم هذه باللسانيات الحديثة التي عاصرت النتاج الشكلي حيث بدأ الشكليون بنشر كتاباتهم منذ عام 1916.

ومن المناسب ـ قبل تناول تصورات الشكليين في اللغة الشعرية ـ عرض مفهومهم

للشكل، لقد أعطى الشكليون مفهوماً جديداً للشكل يتحدد من خلال استخدام خاص لمكونات العمل الأدبي، وليس من خلال المكونات ذاتها. وقد أدى هذا التصور إلى رفض فكرة أن الشكل شيء يحتوي المضمون، بل هو «وحدة ديناميكية ملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي»(5). ومن هذا التصور الجديد للشكل أمكن اكتشاف مفهوم النسق حيث يكون الشكل محصلة أنساق فنية عدة.

إن الشكلية ـ وبفعل تعدد مؤلفيها ـ اكتسبت شمولية في معالجة قضايا الأعمال الأدبية، ولهذا لم تكن هذه المدرسة بمنأى عن مشاكل الإيقاع والوزن الشعريين، وقد شدد الشكليون ـ بدءاً ـ على الوزن، ومن ثم كان للإيقاع الدور المركزي في وضع اللبنات الأساسية لنظرية في الشعرية، بينما أصبح للوزن الدور الثانوي. ولإجمال ما توصل إليه الشكليون من عناصر أساسية على المستوى النظري لا بد من التنبيه إلى أن الصورة الشعرية كانت قد تراجعت مهمتها وأخذت دور وسيلة من وسائل متعددة في الشعر، بعد أن كان الشعر ـ قبل الشكليين يعرض بأنه التفكير بوساطة الصور (بوتبنيا) Potebnia وأصبحت الصورة الشعرية نسقاً كسائر أنساق اللغة الشعرية (التوازي ـ المبالغة ـ .. إلخ)(6)، وقد تم ـ فضلاً عما سبق ـ رفض مبدأ الاقتصاد الفني الذي يعني الإيجاز أي احتواء الجملة المكثفة على قدر كبير من الفكر وقد دحض شلوفسكي هذا المبدأ وقرر أنه يلائم اللغة اليومية لا اللغة الشعرية، كما توصلوا إلى تحديد وسيلة شعرية أساسية هي نسق الأفراد أو الأغراب Singularisation التي تؤدي إلى خلق قيم مخالفة لما هو مألوف، وربما يكون مفهوم (المهيمنة) domination من أهم المفاهيم في تحديد نوعية العمل الأدبي لدى الشكليين، يعرف .ياكوبسون المهيمنة بوصفها «عنصراً بؤرياً focal للأثر الأدبي أنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية»(7). وعلى الرغم من أن أيخنباوم كان ينطلق من النظم ـ في تقسيمه للأساليب ـ بوصفه الحد الفاصل بين علم الأصوات وعلم الدلالة، بعبارة أخرى كان أيخنباوم يبحث عن شيء يكون مرتبطاً بالجملة في الشعر ولا يبتعد عن الشعر نفسه، وكان ما يهمه على وجه الخصوص هو تحديد مفهوم «القيمة المهيمنة» الذي ينظم الأساليب الشعرية ويمنحها هويتها ولهذا اقترح ثلاثة أساليب أساسية في الشعر الغنائي: الأسلوب الخطابي والأسلوب الميلودي (الذي يعتمد نظام النبر) وأسلوب المتكلم(8).

وعلى مستوى الإيقاع كان بريك قد طرح مفهوم الاندفاع الإيقاعي حيث «إن الأنساق الإيقاعية تساهم بدرجات مختلفة في خلق الانطباع الجمالي فهذا النسق أو ذاك يهيمن في أعمال مختلفة، وهذه الوسيلة أو تلك يمكن أن تسند إليها مهمة الظاهرة المهيمنة»(9). ولهذا

طرحت وجهة النظر هذه إمكانية تقسيم الأشعار إلى: أشعار مداتية accentuate (نبر) وأشعار هارمونية (تأليفية).

إن القيمة المهيمنة مفهوم نظري يحدد نوعية العمل، وفي الحقيقة، لا توجد للشعر ـ عبر تاريخه ـ مهيمنة واحدة، بل إن ثمة قيماً عديدة تهيمن على الشعر واحدة تلو الأخرى وباستقلالية معينة. وتنتقل القيمة المهيمنة من مفهومها المحدد بالشعر أو بفن فنان ما إلى قيمة تهيمن على مدرسة شعرية، أو بشكل أعم على فن عصر معين[10].

بوسعنا الآن عرض تصورات الشكليين للغة الشعرية حيث تمثل هذه التصورات جوهر شعرية المدرسة الشكلية، والملاحظ ـ هنا ـ إننا بصدد تصورات وليس تصوراً واحداً وذلك راجع من جهة إلى مساهمة مؤلفين عدة في بلورة مفاهيم المدرسة الشكلية وإلى طبيعة منهجهم المتطور على وفق مقتضيات التطبيق من جهة أخرى وقد حدد تودوروف ثلاثة تصورات للغة الشعرية كانت قد طرحتها المدرسة الشكلية عبر تاريخها: ـ

1 ـ لقد تحدد عمل الشكليين في وضع مقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية وكانت هذه المقابلة بمثابة نسق منهجي لتأسيس نظرية للشعر، وقد صاغ ياكوبينسكي Yakoubinsky هذه المقابلة على النحو التالي:

«إن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة. فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف علمي صرف، أي التوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل. ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى. ـ وهي موجودة بالفعل ـ حيث يتراجع الهدف العلمي إلى المرتبة الثانية، مع أنه لا يختفي تماماً فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة»[11].

إن التفريق هنا ـ قائم على أساس هيمنة التوصيل أو تراجعه في كل من اللغة اليومية واللغة الشعرية، أو ـ بالأحرى ـ أنه قائم على أساس اكتساب المكونات اللغوية قيمة مستقلة[12] أم عدم اكتسابها لها. وقد قاد هذا التفريق إلى قضية مهمة من (قضايا الشعرية)، وهي قضية الأصوات في الشعر، أي أن للأصوات في الشعر قيمة مستقلة عن مهماتها التوصيلية عبر اقترانها بعضها ببعض، تحقق القيمة المستقلة للأصوات من خلال التميز النطقي للأصوات في الشعر، وكان شلوفسكي قد شدد على هذه الناحية فقرر (أن الصيغة النطقية هي بدون شك مهمة بالنسبة للاستمتاع بكلمة غير ـ عقلية transrational [13] كلمة لا معنى

لها فربما كانت معظم المتع التي يقدمها الشعر إنما توجد في الصفة النطقية، في الحركة التأليفية لأعضاء الكلام)[14].

2 ـ إن التصور الثاني للغة الشعرية كان قد وضع قبيل تكون المدرسة الشكلية، وهو التصور الذي وضعه شلوفسكي عام 1914، والذي حاول فيه أن يضع نظرية في القراءة من التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية فقد وصفت اللغة الشعرية بأنها ذاتية الغائية في حين وصفت اللغة اليومية بأنها مغايرة الغائية، لذا أصبح التقابل بين لغة ذاتية الغائية ولغة مغايرة الغائية، ولكن شلوفسكي ينقل صفة (ذاتية الغائية) من مستوى لغة الشعر إلى مستوى القراءة، فتلقي القارىء للغة الشعرية هو الذي يجب أن يوصف بـ (ذاتية الغائية) ولقد وصف تودوروف هذا التصور بأنه غير مشروع ومتناقض، ويتأتى هذا التناقض من أن المدرسة الشكلية - بصورة عامة ـ تتعامل مع النصوص الأدبية ذاتها وليس مع الآثار التي تولدها في القارى[15].

3 ـ لا يستند التصور الثالث للغة الشعرية إلى خصوصية الفن القولي وقيمته المستقلة كما هو الحال عند ياكوبينسكي في المقابلة بين اللغة الشعرية (ذاتية الغائية) واللغة اليومية (مغايرة الغائية) التي حظيت باهتمام إيخنباوم، ولا تستند أيضاً ـ إلى الأغراب Singularisation، بل سيكون كل من الأغراب والآلية[١٦] بمثابة جزئيات لظاهرة شمولية، تلك الظاهرة التي طرحها تينيانوف عام 1924، وحدد عبرها الأدب بأنه (سلسلة تتطور عبر الانقطاعات)[17]، وبهذا لا يكون للخصوصية الأدبية وجود إلا ضمن نطاق تاريخي ثقافي، وقد عبر تينيانوف عن هذا بقوله: «إن وجود الواقعة الأدبية كواقعة أدبية متعلق بنوعيتها التخالفية (أي بعلاقتها التلازمية بالسلسلة الأدبية أو غير الأدبية)، بعبارة أخرى بوظيفتها. فما هو في مرحلة ما واقعة أدبية يصبح في مرحلة أخرى واقعة عادية من الكلام الشائع وبالعكس وذلك في علاقة مع مجمل النسق الأدبي الذي تتطور فيه الواقعة المعنية. هكذا فإن رسالة صداقة من قبل درجافين Derjavine هي واقعة من الحياة اليومية بينما تشكّل رسالة الصداقة في عصر كرامزين Kraamzine وبوشكين Pouchkine واقعة أدبية»[18].

هكذا تتدخل خصوصية الفن الأدبي في نطاق التاريخ وتفقد صفتها اللاتاريخية التي شيئت لها بدءاً، وتفقد قدرتها المطلقة والعامة على تمييز العمل الفني وهكذا كان هذا التصور للغة الشعرية تهديم لمصطلح الأدب نفسه: (إذ تحل الواقعة محله كمقولة تاريخية وليس كمقولة فلسفية كما كان الحال سابقاً. وإن تينيانوف ينتزع من الأدب موقعه الاستثنائي، إذ يرى أنه لم يعد في تعارض مع بقية أنواع الخطاب وإنما في علاقة تبادل وتحول معها. هكذا فإن بنية التفكير نفسها قد تغيرت وبدل الرماد اليومي والنجمة الشعرية يجري اكتشاف تعدد طرق القول. وينهار من ثم الانقطاع الأولي بين لغة تتحدث عن العالم ولغة تتحدث إلى ذاتها،

ويصبح بالإمكان التساؤل عن الحقيقة في الأدب بتعابير جديدة[19].

المبحث الثاني: الفرق بين الشعر والنثر

لقد وصلت الشعريات الحديثة إلى مفترق طرق عبر تنوع مفاهيمها ففي الوقت الذي يحاول فيه بعض الشعريين إقامة علم للشعر (كوهن، ياكوبسون)، يحاول بعضهم الآخر إقامة علم الأدب (تودوروف ـ كمال أبو أديب)، إن هذا المفترق يضعنا أمام مسألة عولجت فيما سبق[20] حيث بسطت في السؤال الآتي:

هل الشعرية علم الشعر أم علم الأدب؟.

ولقد انتهت المعالجة إلى أن الشعرية علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر، وبوصف هذين الأخيرين ينطويان على خصائص أدبية على حدّ سواء غير أن نهاية المعالجة ليست تقريراً حتمياً، وإنما هي تقرير ضروري، فلكي تبلغ الشعرية تكاملاً ما، لا بد لها من أن تكون شاملة للأدب، وبهذا فهي تتجاوز النظرة التجزيئية إذا ما قصرت استكشافها في نطاق الشعر فقط. فالاحتراز ـ هنا ـ واقع قائم فنحن نتوفرعلى نظريتين بارزتين لا تسلّمان بأن الشعرية علم الأدب، بل إنهما تعالجان الخطاب الشعري من دون الخطاب النثري، وهما نظريتا رومان جاكوبسون R. Jakobson وجان كوهن J. Cohen وهنا لا بد من فحص الأساس المستند إليه في البت، في أن الشعرية علم الشعر أم علم الأدب، والمسألة كلها تتعلق في إقامة ثنائية تضع فارقاً بين الشعر والنثر.

إن الشكليين الروس بوصفهم أول من أقام شعرية حديثة ـ هم أول من أوحى بالتناقض بين الشعر والنثر في نطاق الشعريات الحديثة وبوسعنا ـ إذا ما شئنا التحديد ـ أن نقرر أن مسلمة ياكوبسون شعر/ نثر، كانت من منطلقات كوهن في شعريته حيث آمن بالتناقض الظاهري بينهما ولم يلتفت إلى أن هناك نقاط التقاء حتمية بين الشعر والنثر، وإنه لا وجود لجنس أدبي خالص مطلقاً.

إن قضية الفرق بين الشعر والنثر قضية جوهرية وتمهيدية في الوقت نفسه ولنا أن نشير إلى أن ثمة يأساً أصاب بعض الكتاب في إيجاد الحدود الفاصلة بين منطقة الشعر ومنطقة النثر (ناتالي ساروت وأراغون مثلاً)، ولا سيما بين القصيدة والرواية نظراً لامتداد عناصر القصيدة والرواية بعضها إلى بعض، وهذه مسلمة نجد جذورها في النقد العربي القديم مع حازم القرطاجني الذي قرر «إن صناعة الشعر تستعمل يسيراً من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيراً من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذا بالإقناع، والإقناع في تلك

بالمحاكاة»[21]. إذن فالحدود مائعة بين الشعر والنثر، ومحاولة العثور على تمييز موضوعي ومقنع بينهما تنطوي على مصادرات كثيرة لا سيما ونحن نشهد ظهور تيارات شعرية كرست ميوعة الحدود بينهما بتخفيفها من القيود الوزنية والقوافي أو بإلغائهما (الشعر الحر وقصيدة النثر). هنا يحدد النثر بعيداً عن الكلام اليومي المتداول، ذلك أن الكلام اليومي يتخذ طابعاً وظيفياً، أي أنه يؤدي وظيفة التواصل بينما نهمل فيه الخاصيات البنيوية، وتتمخض عن هذا التصور مقابلة بين شعر/ نثر بتشديد على الإيقاع بوصفه حداً فاصلاً فالمهم في هذه المقابلة هو توفر العنصر الإيقاعي الذي يقوم بمهمة الفصل، ولا يخفى أنه فصل تعسفي وتجزيئي في آن واحد. إن جهداً واضحاً للمدرسة الشكلية الروسية حاول أن يجلي هذه القضية، فليس الهدف الأخير من الشعر ـ من وجهة نظر هذه المدرسة ـ هو التوصيل، ولا يعد ارتباطه بالأفكار أمراً محتماً، فالإبداع ـ في شتى مجالاته ـ عملية مستقلة عن التوصيل. في حين يكون الهدف الأول للنثر هو التوصيل.

إن شيئاً ما يجب أن يقال في النثر، والكلمات فيه تعبر ـ على نحو نشط ـ عن دلالاتها الفكرية الكاملة والواضحة، وعلى العكس حين نجد السبات الفكري والدلالي في الشعر حين ينفجر السياق الشعري بدلالات تصويرية مميزة تتأتى من المكانية الخاصة والمقصودة للكلمة حيال الكلمات الأخرى.

إن ما هو أساسي ـ للكشف عن الفرق بين الشعر والنثر ـ يتجلى في الخواص الثانوية للقول الشعري وحركته ذات الحيوية الاستثنائية، فلا يعد الشيء الجزئي في السياق الشعري، هو كذلك في السياق النثري، لهذا يمكن أن نلمح تبادلاً لمراكز الأهمية ـ فيما يتصل بالخواص ـ بين الشعر والنثر، وأولى هذه الخواص النافرة ـ لدى المدرسة الشكلية ـ تتمثل في كيفية تأمل الكلمة الشعرية بوصفها كلمة وليس مجرد بديل عن شيء أو وعاء حاملاً لشحنة عاطفية. وعلى وفق هذه النظرة تصبح الكلمات الشعرية ذات قيم مستقلة عن النظرة الشيئية وعن صفاتها المعتادة ومع نضج أفكار هذه المدرسة لم يبد السبات الدلالي كافياً للتدليل على الفرادة الشكلية للقول الشعري، ومن هنا كرست الفكرة لا بـ «غيبة الدلالة» فحسب، وإنما بتعددها ـ وهذه هي الخاصية الثانية ـ الشيء الذي يسمح بتلقي «أشكال التعبير». أن جوهر التفريق بين الشعر والنثر ـ لدى المدرسة الشكلية ـ كان منصباً علىٰ المراتب الدلالية لكل منهما، مع إشارات إلىٰ تواشج أكيد بين العناصر الشعرية والعناصر النثرية بغية إثراء تركيب كل منهما، ويلاحظ هذا بوضوح عندما تتخلل بنية النثر عناصر موسيقية خاصة بالشعر. وثالثة الخواص هي الصورة ووظيفتها في الشعر والنثر، حيث رفضت معادلة لغة الشعر بالخيال، فليس المهم وجود الأخيلة، وإنما طريقة توظيفها، وليست الصورة الشعرية هي أداة للشرح فالاستعارة ـ مثلاً ـ في

النثر الإعلامي العادي تحاول تقريب الموضوع من الجمهور وتضطلع - في الشعر - بمهمة تكثيف الأثر الجمالي، فالعلاقة - هنا - عكسية وظيفياً، لأن الاستعارة - في الشعر - تحول الشيء المعتاد إلى شيء غريب حين تضعه في سياق غير متوقع[22].

إن معالجة القضية السابقة وجهت العناية إلى مجال أوسع حين تجاوز الشكليون الروس وظيفة الصورة إلى وظيفة الفن الشعري نفسه، وهي مقاومة آلية التلقي واستعادة طزاجة الوجود، وكان توضيح وظيفة الصورة بهذا الطرح خلق لها منافسين قصروا أهميتها على الوظيفة الفنية لتبرز خواص أخرى للغة الشعرية منها التقابل والتوازي....... إلخ. كما أن إدراكاً خاصاً لبناء القول الشعري يعد مميزاً للغة الشعرية من اللغة النثرية، فاختلافها يتمثل في «الخاصية المدركة لبنائها فنحن نستطيع أن ندرك سواء الصيغة السمعية أو الصيغة اللفظية، أو الصيغة الدلالية» لها. وفي بعض الأحيان فإن ما يدرك ليس هو البناء وإنما تمازج الكلمات أو ترتيبها، إن الصورة الشعرية هي إحدى الوسائل التي تصلح لخلق بناء مدرك، نستطيع التحقق منه في ماهيته، لكنها ليست أكثر من ذلك وإن خلق إنشائية علمية ليستلزم القبول، بدءاً، بوجود لغة شعرية ولغة نثرية تختلف قوانينها وهي الفكرة التي برهنت عليها وقائع متعددة[23]. لقد ألمحت - قبل قليل - إلى مسألة الوزن بوصفه مميزاً أساسياً للشعر، بيد أن هذا المميز قد انتهكت قدسيته ولم يعد مبدأ يمكن الاعتماد عليه، والشكليون - جيرمونسكي V. Jirmounski خاصة - كانوا قد أكدوا على «أن جوهر الشعر لا يستهلك في ملامحه الأولى (الوزن)، بل يعيش كذلك، بوساطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي، فإلى جوار الوزن، هناك الإيقاع الذي هو، كذلك قابل للمعاينة. وإنه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم إلا هذه الملامح الثانوية.

فالخطاب يمكن أن يبقى شعرياً مع عدم المحافظة على الوزن[24] «وإن الخصائص الموضوعية للإيقاع الشعري هي، حسب تينيانوف، الوحدة[25]، وتتابع المتوالية الإيقاعية مرتبطين فيما بينهماارتباطاً مباشراً (...) أن تقريب الشعر من النثر يفترض أننا أقمنا الوحدة والتتابع في موضوع غير معتاد، ولهذا فإن هذه العملية لا تمحو جوهر الشعر. بالعكس، إن هذا الجوهر يتأكذ أكثر. إن أي عنصر من عناصر النثر. حينما يقع إدماجه في متوالية الشعر، فإنه يظهر بشكل آخر، إذ يبرز بواسطة وظيفته. وهكذا يسمح بتولد ظاهرتين مختلفتين: التشديد على هذا البناء، وتغيير صورة الموضوع غير المعتاد»[26].

وقد أكد شلوفسكي على امتياز لغة الشعر من لغة النثر في محسوسية تركيب الأولى، فضلاً عن محسوسية مظهرها الصوتي والتلفظي والدلالي، وقد عرض ياكوبنسكي تمييزاً آخر -

كنا قد نبهنا عليه ـ يتعلق بموضوع الإحالة في اللغة، فقرر أن لغة الشعر تحظى بقيمة مستقلة، فهي لا تميل إلا إلى نفسها، إنها لغة «ذاتية الغائية» «إنها اللغة المختزلة إلى ماديتها وحسب، إلى أصوات أو أحرف، إنها اللغة التي ترفض المعنى»[27]، وسوف تتموقع لغة الشعر ـ بوصفها ذاتية الغائية ـ في الطرف النقيض للغة النثر ذات الغائية العملية التي تنصب على الاتصال. وقد كان بريك Brik يرى «أن الشعر يتوفر على أبنية تركيبية قارة، مرتبطة، بدون انفصام، إلى الإيقاع. تبعاً لذلك، فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة، ويصبح مرتبطاً بالجوهر اللساني للشعر، أي الجملة. إن الوزن كان يتراجع إلى المرتبة الثانية، مع احتفاظه بقيمة الحد الأدنى للاصطلاح الشعري، قيمته كأبجدية. إن أهمية هذا المسعى بالنسبة للشعر، كانت تعادل أهمية إقامة الصلة بين الموضوع والبناء لدراسة النثر. فالعثور على أوجه إيقاعية ونظمية قد قلب، بصفة نهائية، مفهوم الإيقاع كملحق خارجي يبقى على سطح الخطاب. لقد أخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساساً بنائياً للشعر، يحدد مجمل عناصره، السمعية أو غير السمعية. إن أفقاً لنظرية الشعر كان قد فتح واسعاً، وقد وضعت هذه النظرية نفسها في مستوى أكثر علواً، بينما ترك للوزن أن يأخذ مكان تمهيد أولي»[28].

هكذا يصبح بالإمكان تحديد التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية من خلال هدف المتكلم، فإذا كان يستعمل اللغة بغية التوصيل، فستنتمي ـ آنذاك ـ إلى اللغة اليومية التي لا تكون فيها للأصوات والعناصر الصرفية أية قيمة مستقلة، أما إذا تخلَّفَ هدف التوصيل إلى المرتبة الثانية وبرزت الظاهرة اللغوية بقيمة مستقلة لأصواتها وعناصرها العرفية فستنتمي إلى اللغة الشعرية، ولقد مر ذكر ذلك علينا، واستكمالاً لهذا الطرح نقول أن الكلمة ـ في الخطاب الشعري ـ تحمل دلالات جديدة، وتدرك هذه الدلالات ضمن علاقة الكلمة نفسها بمجمل الكلمات التي تنشيء الخاب، وقد كان مالارميه يميز الشعر من النثر بالموسيقى من جهة، وبنية الدلالة التي يكون عليها الخطاب الشعري من جهة أخرى.

لنقطع ـ الآن ـ سلسلة المحاولات التي بُذلت للتمييز بين الشعر والنثر ـ وستكون لنا عودة لها بعد هذا القطع ـ بهذا الرأي العائد ليوناثان كولر J. Culler، ففي خضم هذه التفريقات المحمومة، يعلّق كولر هذه القضية، ويتناولها ببساطة متناهية من دون بذل أي جهد لإيجاد الفروق، فهو يقرأ النصوص على أنها أدب، والمهم عنده العمليات المستثارة داخل القراءة: «من الضروري ألا نجهد ـ كما فعل منظرون آخرون ـ في أن تُوجد بعض الخاصيات الموضوعية للغة والتي تميز الأدبي من اللاأدبي، ولكننا نستطيع أن نبدأ ـ ببساطة من حقيقة أننا نستطيع أن نقرأ النصوص بوصفها أدباً، ومن ثم نتحقق من العمليات التي تنطوي عليها»[29].

إن ما سبق، كان يشدد على الثنائية شعر/ نثر، إلا أن للقضية مستوى آخر، يتمثل في

هذه الصيغة الأدب/ اللاأدب. إن المقاييس الشكلية ليس بمقدورها التمييز بين الأدب واللاأدب، وفي هذه الفرضية المهمة يجب الاحتراز من أنه ليس ثمة إنكار لوجود الأدب، إنها مجرد فرضية لسانية تعمم قابلية الفحص لأي شكل لغوي، وإن وصف عمل لغوي ما بأنه أدبي لا يلغي هذه الفرضية، نظراً للاختلافات الشكلية ـ أيضاً ـ بين هذه الأعمال وأعمال أخرى لا توصف بأنها أدبية. وطبقاً لهذا يعقد نورثروب فراي N. Frye الآمال ـ في التمييز بين الأدب واللاأدب ـ ليس على المقاييس الشكلية بل على المقاييس السياقية: «إننا لا نمتلك عمّا سنفعل بالعدد الهائل من الكتب الواقعة في منطقة شبه الظل، والتي تُلحق بالأدب لأنها كتبت بأسلوب فخم أو لأنها مفيدة كخلفيات لدراسة الأدب، أو لأنها بكل بساطة دخلت ضمن مقرَّرٍ جامعي يتناول الكتب العظيمة. ولعل المقاييس السياقية (القرينة contextual) وليس الشكلية Formal هي أكثر المقاييس تنويراً. إن الملامح السياقية يمكن أن يُحْتَجَّ بها لشرح سبب استعمالنا صفة (أدب) في ظرف معين ولنص معين، وكذلك لتبرير (عقلنة) اعترافنا بنص ما كنص أدبي»[30].

إذن فمعالجة القضية انطوت على بعدين، الأول رصد الفرق بين الشعر والنثر الأدبي واليومي، والثاني رصد الفرق بين الأدب عموماً واللاأدب، ولكن ما هي نتائج التفريق الأخير؟ يقول جينيت بهذا الصدد:

«لنفكر فقط بما قد يكون عليه تاريخ شامل للتقابل بين النثر والشعر: تقابل أساسي، أولي، ثابت، لا تتبدل وظيفته، وتتجدد وسائله بلا انقطاع، يجب أن نضيف: لو أمكن تاريخ تقسيم أوسع بكثير، تقسيم بين الأدب وكل ما عداه، وحينئذ لن يكون بعد التاريخ الأدبي، ولكن تاريخ العلاقات بين الأدب والحياة الاجتماعية بجملتها أي التاريخ الذي دعا، لوسيان فافر منذ عهد قريب إلى إنشائه، تاريخ الوظيفة الأدبية»[31].

هنا يتضح فرق داخل تقابلين: تقابل بين الشعر والنثر، وتقابل بين الأدب وكل ما هو ليس بأدب. إن التقابل الأول تقابل محايث يتبلور داخل الحقل الأدبي، ذلك أن كلاً من الشعر والنثر ينطويان على أدبية ما، ولهذا فالمعني هنا هو النثر الأدبي ومن هنا تنتج العلاقة الحميمة بين هذا التقابل (شعر/نثر) وبين التاريخ الأدبي. بيد أن أفقاً جديداً يفتح بمجرد توسيع دائرة التقابل، وتحويلها من تقسيمات داخلية إلى تقسيمات خارجية تضع الأدب في طرف، وكل ما سواه في طرف آخر، وبهذا التقسيم تلغى الحميمية بين التقسيم الجديد والتاريخ الأدبي، لينشأ تاريخ جديد مساوق للتقابل بين الأدب واللاأدب، إنه خلق حميمية من نوع جديد، حميمية بين الأدب والحياة، حيمية تربط الفن عموماً والأدب خصوصاً بمرجعيتها، وبهذا يضاف إلى حقل الدراسة الأدبية مجال جديد كذلك، مجال البحث في وظيفة الأدب.

ولقد أجرى رينيه ويليك تمييزاً لاستعمالات اللغة على مستويات الأدب والعلم والحياة اليومية، ويبدو ـ إلى حد ما ـ أن التفريق بين اللغة الأدبية واللغة العلمية متيسر ومقبول، فهذه الأخيرة «هي لغة دلالية محضة»[32] تحقق تطابقاً تاماً بين الدال والمدلول، في الوقت الذي تكون فيه اللغة الأدبية «ملأى بالجناس والتصنيفات اللاعقلية والاعتباطية (...) وباختصار فهي شديدة التضمين، أضف إلى ذلك أن اللغة الأدبية بعيدة كل البعد عن أن تكون دلالية فقط، إذ أن لها جانبها التعبيري»[33]. أما في تمييز اللغة الأدبية من اللغة اليومية، فالأمر يبدو صعباً وذلك خاضع لتنوع هذه الأخيرة، غير أن أهم ما يميزها عن بعضها هو أن اللغة الأدبية ذات أسس نظامية وهي لا تحيل على شيء خارجها أي أنها ذاتية الغائية. وعلى الرغم من هذه المعالجة التي يرصدها ويليك لتمييز اللغة الأدبية من اللغة العلمية واللغة اليومية إلا أنه يعترف بميوعة الحدود بين الأدبي وكل ما هو غير أدبي.

لجان كوهن تمهيد أولي قبل بحث الفرق بين الشعر والنثر، يتمثل هذا التمهيد في معالجة الثنائية نظم/ نثر، وَيَتَّسِمُ الفرق بينهما بأنه جمالي، فالنظم هو: نثر + موسيقى، من دون تغيير في بنية النثر ذاتها، والنظم ـ تجوزاً ـ هو التفنن في تشكيل قطع الشطرنج نحتاً من دون التأثير في بنية اللعبة، ومن الممكن ـ حسب ما سبق ـ أن نستمتع بموسيقى أبيات نجهل لغتها. إن «طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية أي شكلية. أنه لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى»[34]. وقد حاول كوهن ـ حسب استكشافه للحشو[35] بوصفه المقوِّم المميز للغة الشعرية ـ أن يثبت ـ من وجهة نظر أسلوبية ـ أن الشعر لا يختلف عن النثر الأدبي إلا كمياً: «ليس النثر الأدبي إلا شعراً ملطفاً حيث يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب (...) والفارق بين النثر والشعر وبين حالة للشعر وأخرى يكمن فقط في الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجلة ضمن بنيتها»[36].

إن هذه الرؤية لكوهن، تصطدم مع ما طرحه فراي في نبذ المقاييس الشكلية والاستناد إلى المقاييس السياقية في التمييز بين الشعر والنثر، كذلك تصطدم مع رؤية ريفاتير ـ الذي يبدو رأيه معادلاً لرأي فراي ـ التي ترى أن الفرق بين الشعر واللاشعر يكمن في طريقة تضمن الخطاب الشعري للمعنى.

إنه من السهولة الاعتراض أو إيجاد المطاعن في معالجة كوهن، فضآلة إمكانيات الصوت ـ نسبياً ـ في الموسيقى اللغوية، لا تمكن من جعلها مميزاً كافياً، وإذا كان للصوت قيمة جمالية مستقلة وكافية تمييزياً، فلم لا يعد هو العامل الرئيس تمييزياً من دون العناية بالمعنى؟

إن الشعر يبقى يعبر عن المفاهيم والأشياء بصورة غير مباشرة، ومكمن الفارق بين الشعر واللاشعر ـ حسب ريفاتير ـ يتضح ـ كما قلت سابقاً ـ بطريقة تضمن الخطاب الشعري للمعنى، فثمة ثلاثة أنماط من اللامباشرة الدلالية Semantic:

1. نقل المعنى Displacement:

يتم حين تغير العلامة معناها إلى معنى آخر بنيابة كلمة عن كلمة كما يحدث في الاستعارة والكناية.

2. تحريف المعنى Distortion:

يتم في حالة الالتباس أو التناقض أو اللامعنى.

3. إبداع المعنى Creation:

يتم عندما يتكون في الخطاب مبدأ تنظيمي يشكل علامات من وحدات[37] لغوية قد لا تحمل معنى في سياق آخر (مثلاً، الطباق ـ الإيقاع ـ المزاوجة).

ثمة مستوى تمييزي ثالث، هو الأعم فيما يتصل بالتمييزين السابقة شعر/ نثر وأدب/ لا أدب، إنه تمييز الفن ـ ومنه الأدب ـ من غيره من العلامات، واضح أن التمييز يقع ضمن دائرة السيميائية Semiotics، فمن وجهة نظر موكاروفسكي Mukarovsky، يكون الفن علامة لا تشير إلى شيء محدد، ولهذا يكون اختلاف الفن عن اللافن في نوعية المشار إليه[38]، ومن هنا يتأتّىٰ لنا أن نستشكف أبعاداً عدة للخطاب الأدبي، لأنه يصلح ـ بوصْفه علامة ـ للإشارة إلى أكثر من مشار إليه واحد. ومن هنا ـ أيضاً يتأتىٰ غموضه الضروري. «فالعمل الفني يملك، بالإضافة إلى وظيفته كعلامة مستقلة، وظيفة أخرى هي وظيفة العلامة التوصيلية، ومن ثم فالعمل الأدبي يجمع بين كونه عملاً فنياً من جانب، وبين كونه ـ في نفس الوقت كلاماً Parole يعبر عن موقف عقلي أو فكرة أو شعور وهلم جراً (...) والواقع أن جميع العناصر المكونة للعمل الفني ـ حتى أكثرها شكلية ـ تملك قيمتها التوصيلية الخاصة المستقلة عن الموضوع، فالخطوط والألوان في صورة ما تعني شيئاً، وذلك حتى في حالة غياب موضوع معين (مثلاً صور كاندنسكي Kandinsky المطلقة، وأعمال بعض الرسامين السورياليين) وتكمن هذه القدرة التوصيلية المتشعبة للفنون التي تفتقر إلى موضوع في الوجود الضمني للطابع السيميوطيقي الذي تتميز به عناصرها الشكلية»[39] وعلى الرغم من التقرير الأكيد أن للفن توصيلاً ما، أو أن له معنى يحيل عليه، إلا أن الاختلاف نوعي في ما يحيل عليه العمل الفني ومنه الأدبي وما تحيل عليه الأنشطة اللغوية غير الأدبية، فالمشار إليه ـ فيما يتصل بالفن ومنه الأدب، ليس له «قيمة وجودية» أي «تسجيلية» طالما أنَّ معالجة العمل الأدبي

لموضوعه هي معالجة تخييلية، ولا تنظر هذه المعالجة إلى الشيء كونه يملك وجوداً واقعياً، بل يبقى هذا الشيء أو هذا المشار إليه متخيلاً.

المبحث الثالث: شعرية التماثل

يعرف ياكوبسون الشعرية بأنها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[40]، ويطرح ياكوبسون تعريفاً آخر يمتاز بالإيجاز: «يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص»[41] هكذا يحاول ياكوبسون أن يكسب الشعرية علمية ما من خلال ربطها باللسانيات حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب، وعلى الرغم من أن تعريف ياكوبسون للشعرية يوحي بأن نظريته تعم الخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية، إلا أن النظرية ذاتها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر فقط حيث تهيمن الوظيفة الشعرية، وإذا كان هذا حكماً مسبقاً فسوف نرى لاحقاً كيف أن شعريته تتسم بالتجزيئية شأنه في ذلك شأن نظرية الانزياح عند جان كوهن.

يقدم ياكوبسون موجزاً للعناصر المكونة للحدث اللساني كالآتي:

«إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه. ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي، مبادىء ذي بدء، سياقاً تحيل عليه وهو يدعى أيضاً المرجع، باصطلاح غامض نسبياً، سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك سنناً مشتركاً، كلياً أو جزئياً، بين المرسل والمرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك سنن الرسالة)، وتقتضي الرسالة، أخيراً، اتصالاً، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، اتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه. ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها في الخطاطة التالية:

سياق Context

addresser مرسل .... رسالة massage مرسل إليه addressee

اتصال Contact

سنن Code

إن كل عامل من العوامل المكونة للحدث اللساني يولد وظيفة لسانية، وفي خطاطة ياكوبسون ميزت ستة عوامل ترتبط بها وظائف لسانية مختلفة، وبديهي أن تتعلق البنية اللفظية للرسالة بالوظيفة المهيمنة، بيد أن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى لا بد من أن ينظر إليها كونها مهمة أيضاً. وقبل توضيح الوظائف اللسانية أورد خطاطة ياكوبسون:

مرجعية referential

emotive انفعالية .... شعرية poetic أفهامية Conative

انتباهية phatic

ميتا لسانية metalinguistic

إن ثمة تطابقاً هندسياً بين خطاطة العوامل المكونة للحدث اللساني، وخطاطة الوظائف اللسانية، فكل عامل من العوامل الستة يولد وظيفة لسانية، وهكذا فإن التوجه نحو السياق يولد الوظيفة المرجعية، وفي الوظيفة الانفعالية المركزة على المرسل نجد التعبير المباشر عن موقف المتكلم «وتمثل صيغ التعجب، في اللغة، الطبقة الانفعالية الخالصة»[42]، وتتجلى الوظيفة الإفهامية في التوجه نحو المرسل إليه، ويجد هذا التوجه خلوصة في النداء والأمر. إن الوظائف اللسانية الثلاث (المرجعية ـ الانفعالية ـ الإفهامية) تمثل النموذج التقليدي للغة. الذي يتناسب مع المثلث الذي يتضمن السياق والمرسل والمرسل إليه. بيد أن ياكوبسون يستثمر العوامل المكونة الأخرى للحدث اللساني (الاتصال ـ السنن ـ الرسالة) ليولد منها وظائف لسانية أخرى، محطماً بذلك المثلث التقليدي للوظائف اللغوية ـ الذي ينحصر في الوظيفة الإشارية والتعبيرية والندائية (نموذج بوهلر) ـ ومؤسساً ست وظائف شاملة لعوامل الحدث اللساني. وطبقاً لما سبق تنبثق من عامل الاتصال الوظيفة الانتباهية باصطلاح مالينوفسكي «لإقامة التواصل وتمديده أو فصمه، وتوظف للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل (ألو: أتسمعني؟) وتوظف لإثارة انتباه المخاطب أو التأكد من أن انتباهه لم يرتخ «قل أتسمعني؟»»[43].

وحسب المنطق المعاصر جرى تمييز اللغة الواصفة وهي اللغة التي تدرس اللغة نفسها، ويبدو تأثيرها واضحاً في اللغة اليومية حين نريد التأكد من أننا نستخدم السنن نفسه ولهذا يكون الخطاب مركزاً على السنن، ومن هنا فهو يشغل وظيفة ميتالسانية أو وظيفة شرح. وآخر الوظائف هي الوظيفة الشعرية التي تتصل بالتشديد على الرسالة اللغوية ذاتها.

إن التمييز السداسي الذي اجترحه ياكوبسون للوظائف اللغوية يستند في الأساس إلى شارل بالي، على الرغم من أن بالي يقابل ـ في المقام الأول ـ بين الوظيفة التعبيرية والوظيفة

المرجعية، في حين أبدى ياكوبسون اهتماماً ببحث التعقيد الذي تشتمل عليه تلك الوظائف الست[44].

إن فكرة إيجاد أساس تصنيفي لنموذج الاتصال لدى ياكوبسون، تبدو غير عملية هنا، والتفكير في اللغة ـ منذ القدم ـ لم يكن عن اجتراح وظائف لغوية جديدة، فمن نموذج بوهلر الاتصالي ذي الوظائف الثلاث إلى إضافة موكاروفسكي Mukarovsky الوظيفة الجمالية وظيفة رابعة وصولاً إلى نموذج ياكوبسون ذي الوظائف الست. إن المهم والعملي في أي نموذج للاتصال هو تحقيق الكفاية المصطلحية واحتواء الاستعمالات اللغوية كافة.

ولقد طعن روبرت شولز ـ من جهة الكفاية المصطلحية ـ في نموذج ياكوبسون للاتصال، فهو (ياكوبسون) يستخدم مصطلح (رسالة) بمعنيين مختلفين، يكون ـ مرة ـ بمثابة (معنى)، ويكون مرة أخرى ـ بمثابة (شكل لفظي)، والرسالة ـ حقيقة ـ إشارة تدل على الصيغة اللفظية ومضمونها الدلالي. كما أن ياكوبسون يتجاهل الفرق بين الاتصال المكتوب والاتصال الشفهي، فمن الممكن ـ في الاتصال الشفهي ـ أن تبرز لنا عناصر الاتصال، الذي يتضمنها نموذج ياكوبسون، جميعها[45] غير أن الوظائف اللغوية عنده لا تحيط بمجمل الاستعمالات للرسالة اللغوية، وهنا يضاف إلى عدم الكفاية المصطلحية لنموذجه مطعن آخر فنموذجه التواصلي غير شمولي وهو يسقط من حسابه أو يتجاهل بضع وظائف أخرى.

يمكن إضافة الوظيفة التبجيلية (أو التباعدية)، فهذه الوظيفة الأخيرة تشير إلى منزلة المتكلم اجتماعياً، ويمكن أيضاً ـ إضافة الوظيفة التوكيدية التي درس خصائصها كل من جي لازيزيوس وتروبتسكوي[46].

إن الوظائف اللغوية ـ ما عدا الوظيفة الشعرية ـ تقود إلى خارج الأدب كونه لغة ذاتية القيمة. ولكن، هل يمكننا ـ طبقاً لهذا ـ أن نحقق تدرجاً هرمياً بين الأنواع الأدبية من حيث اشتمالها على الوظيفة الشعرية، ويكون ـ تبعاً لهذا التصور ـ أحدث المراحل الأدبية هي الأكثراشتمالاً على الوظيفة الشعرية، إذا ما أخذنا بتوزيع ياكوبسون الوظائفي للغة على الأنواع الأدبية؟

لقد أولى ياكوبسون اهتماماً بالغاً بسمة الخطاب الشعري من خلال هيمنة إحدى الوظائف اللغوية عليه، وبعبارة أخرى، فقد عزا ياكوبسون تنوع الأجناس الشعرية وخصوصيتها إلى مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية المهيمنة، في شكل نظام هرمي متنوع، ونتيجة لهذا نجد مساهمة الوظيفة المرجعية في الشعر الملحمي إلى جانب الوظيفة

الشعرية لأنه يشدد على ضمير الغائب، ومساهمة الوظيفة الانفعالية ـ في الشعر الغنائي ـ إلى جانب الوظيفة الشعرية لأنه يركز على ضمير المتكلم، ومساهمة الوظيفة الإفهامية إلى جانب الشعرية[47] في شعر ضمير المخاطب الذي يمتاز بسمة التماسية إذا كان ضمير المتكلم تابعاً لضمير المخاطب وسمة وعظية إذا كانت ضمير المخاطب تابعاً لضمير المتكلم[48].

إن هذه التعميمات التعسفية نسبياً (مساهمة الوظائف اللغوية مع الوظيفية الشعرية) لا تؤدي كفايتها التطبيقية، ومن الضروري أن أنبه على أن هذه المساهمات الوظيفية جاءت متلاءمة مع ما ناقشه ياكوبسون من أجناس شعرية مختلفة (الملحمة ـ الشعر الغنائي ـ شعر ضمير المخاطب الوعظي والالتماسي)، فمساهمات الوظائف اللغوية وربطها بالوظيفة الشعرية عبر استجلاء الضمير في النوع الشعري، أمران يتعثر ممارستهما في الدراسة، إذا ما استثنينا توضيحات ياكوبسون نفسه في الأجناس التي ذكرت. ومكمن تعثر هذا المنظور هو الشعر المعاصر وبعض الكتابات الأدبية التي لا تعد ـ رسمياً ـ شعراً.

وبهذا الصدد يبرز السؤال الآتي:

هل يمكن أن نتحدث عن وظيفة شعرية مهيمنة خارج منطقة الشعر؟

لنرجىء الإجابة الآن، ونعود إلى نموذج الوظائف اللغوية عند ياكوبسون، يرى يوري لوتمان «إن نموذج ياكوبسون يفترض أن الرسالة تنقل من مرسل إلى متلق، أي من متكلم يمثله الضمير (أنا) إلى مخاطب يمثله الضمير (أنت)، لكن هناك نوعاً آخر من الرسائل يبثها المتكلم إلى نفسه أي التنقل من (أنا) إلى (أنا)، ويمكن التمثيل لهذا النوع من الرسائل بالسيرة الذاتية. ففي هذا النوع من الرسائل تتغير الرسالة من الداخل، وتتراكم شفرات من نوع مختلف عن الشفرة المستخدمة في الإشارة المرجعية. وقد يوضح هذا النموذج الشكل التالي الذي قدمه لوتمان لإظهار التغير الذي يطرأ على الرسالة مع إضافة شفرات جديدة.

سياق

أنا ـــــــــــ رسالة ١ ـــــــــ نقل سياق ـــــــــ رسالة ٢ ـــــــ أنا

شفرة ١ شفرة ٢

(...) ويمكن القول، إذن، أن لغة الشعر تتردد بين نموذجي الاتصال: النموذج الذي تتنقل فيه الرسالة من (أنا) إلى (أنت)، والنموذج الذي تتنقل فيه من (أنا) إلى (أنا)»[49].

هنا، يطرح لوتمان نموذجين للاتصال، الأول نموذج ياكوبسون المستند إلى الصيغة (أنا ـ أنت)، والثاني المستند إلى الصيغة (أنا ـ أنا)، إنَّ النموذج الثاني للاتصال لا يعد نموذجاً مختلفاً

عن الأول، ولا يبرهن لوتمان على اختلافه الذي يراه، فالسيرة الذاتية ـ مثال لوتمان نفسه ـ هي ـ في الأخير ـ رسالة لفظية موجهة إلى آخر، أي إلى (أنت)، وإن كتبها (أنا) متحدثاً فيها عن (أنا)، فهذا لا يعني أنه لا يتحدث فيها إلى (أنت). إن السيرة الذاتية تندرج ضمن النموذج الأول (نموذج ياكوبسون)، تبعاً لاستلزامها ـ كما في كل رسالة لغوية ـ مرسلاً ومرسلاً إليه، وإن كانت هذه فرضية مسبقة، إلا أنه لا غنى لكل رسالة لفظية عنها، وإن تراكم الشفرات ذات النوع الجديد في السيرة الذاتية وفي كل خطاب موجه من (أنا) إلى (أنا)، لا يبرهن على تنوع نموذج الاتصال، بل يؤدي إلى اتساع النموذج نفسه، فيشتمل ـ فضلاً عن انبثاقه من مرسل إلى مرسل إليه ـ على صيغة جديدة هي انبثاقه من مرسل إلى المرسل نفسه، وواضح أن اتساع نموذج الاتصال لا يعني ـ ضرورة ـ اختلافه.

بوسع تعريف ياكوبسون للشعرية أن يوهم بأن الشعرية عنده لا تقتصر على الشعر فحسب، بل هي تعمُّ الخطاب الأدبي، غير أن ياكوبسون لم يطبق رؤيته التحديدية ـ في التعريف ـ على نظريته في التماثل الذي يجسد الشعر من خلال الوظيفة الشعرية. إن شعرية ياكوبسون مرهونة بالوظيفة الشعرية التي نستطيع العثور عليها في الخطابات كافة، وإن ياكوبسون في وضعه نموذج التواصل وتصنيفه الوظائف اللغوية ومن ثم تشديده على الوظيفة الشعرية المنبثقة عن معالجة الرسالة اللغوية ذاتها، أوحىٰ بالحاجة إلى شعرية للخطاب الأدبي، وقد أكد هذا ترنس هوكز من دون مقارنة دقيقة بين المفهوم النظري لياكوبسون وتطبيقاته، ولهذا توصل هوكز إلى أنه «ينبغي، على أية حال، تأكيد أن الشعرية تظهر في نظرية ياكوبسون باعتباها مظهراً لكل استعمالات اللغة، ولا يمكن أن تقتصر على الشعر فقط. وبإيجاز، تشكل الوظيفة الشعرية جزءاً من الطريقة التي تعمل كل لغة بها وليست مجرد ألاعيب لغوية يمارسها الشعراء (...) الوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة للفن اللفظي، بل وظيفته المهيمنة المحدودة في حين أنها تبدو في الفعاليات اللفظية الأخرى عنصراً ثانوياً كمالياً وبتطوير دلالية العلاقات تعمق هذه الوظيفة الثنائية الأساسية للعلامات والأشياء. بهذا لا يستطيع اللسانيون أن يحصروا الوظيفة الشعرية بحقل الشعر عندما يتعاملون معها (...) أن ما نحتاجه ـ يستنتج ياكوبسون ـ إذن علم أدب Poetics لكل من الشعر والنثر يهتم بالوظيفة التقابلية التمييزية للاستعارة والكناية على جميع المستويات»[50].

لم يناقش ياكوبسون هيمنة الوظيفة الشعرية على غير الشعر، على الرغم من أنها تهيمن خارج منطقة الشعر الموزون بالذات.

ولقد عد الوزن نسقاً خارج اللغة لوجوده في فنون أخرى، أي أنه نظام مجرد، غير أن ياكوبسون يعد الوزن الشعري «ظاهرة لسانية»، له خاصيات لسانية داخلية فضلاً عن أن ثمة

ظواهر لسانية ـ التركيب مثلاً ـ تتجاوز حدود السانيات لتكوين قواسم مشتركة بين الإنساق السميوطيقية[51].

إذن، كان ياكوبسون معتداً ـ في تطبيقاته ـ بالشعر الموزون، إنه ينظر إلى هيمنة الوظيفة الشعرية في هذا الشعر، مع اعتنائه بالوظائف الثانوية الأخرى، فهو لم يشغل بهيمنة الوظيفة الشعرية خارج الشعر الذي اتخذه مادة تطبيقية. إن المنطقة الشعرية التي رصدها ياكوبسون تتجاهل كثيراً من الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى التي تتوفر على الوظيفة الشعرية، وربما تكون «قصيدة النثر» أشد شاخص يقف بإزاء فرضية ياكوبسون وكذلك الأمر مع بعض الكتابات الصوفية العربية.

وقد لاحظ ريفاتير «أن هيمنة الوظيفة الشعرية في مجال الدراسات الإبداعية جعل مفهوم الأسلوب يتركز على هذه الوظيفة بالذات، لذلك كان الشعر المنظوم دائماً في مقدمة الأنواع الإبداعية من حيث الأسلوب. وقد أشار ـ مثلاً ـ إلى أن ياكوبسون رغم إدراكه أن هذه الوظيفة الشعرية موجودة في جميع الفنون الإبداعية فإنه ظل يلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى»[52].

ولا يفسر ريفاتير Riffaterre ـ بدقة ـ إلحاح ياكوبسون على الشعر المنظوم وتجاهله للأنواع الأدبية الأخرى، ويبدو لي أن ثمة مسوغاً معقولاً ومقنعاً حدا بياكوبسون إلى تناول الشعر المنظوم، ومكمن هذا المسوغ في طبيعة التصور الذي بلوره ياكوبسون لمفهوم الوظيفة الشعرية، تلك الوظيفة التي تمنح مبدأ التماثل وظيفة أخرى غير تلك التي يضطلع بها عادة، إنها تحوله من عمله في محور الاختيار حيث يُجرىٰ تبني الإمكانيات المتاحة إلى محور التأليف ليساهم في خلق نسق خاص من التأليف، وأبرز ما يميز هذا النسق هو التوازي parallelism الذي ينتج ـ في الأصل ـ عن التماثل، وإذا ما تجاوزنا الإجراءات الجزئية للتماثل، واتجهنا صوب السبب والنتيجة، نرىٰ الانطلاقة تبدأ من الوظيفة الشعرية وتنتهي بالتوازي وما دام التوازي لا يظهر بصورة جلية إلا في الشعر المنظوم، ويمكن معاينته من دون عناء، أصبح الشعر المنظوم هو مجال البرهنة الأكيد لفرضية ياكوبسون، الأمر الذي يؤدي إلى بيان بساطة الفرضية وهو الشرط الضروري لكل فرضية سواء أكانت إنسانية أم علمية. إن ما سبق هو الذي يفسر إلحاح ياكوبسون على الشعر المنظوم من حيث لا يجب الاكتفاء بالطعن بل تجلية أسبابه وإذا كان ثمة مطعن يمكن أن يوجه إلى ياكوبسون، فليس من المناسب أن يوجه إليه من جهة تطبيقاته، بل من جهة فرضيته نفسها، فهذه الأخيرة هي التي فرضت تلك التطبيقات.

ولا يقتصر نقد تطبيقات ياكوبسون على هذه الزاوية فحسب، فالوصفية الطاغية في

شعريته أوقعت تطبيقاته «في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، مما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من هذه التراكيب التي يفترض ياكوبسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني»[53] ويعود هذا النقد في الأصل - وإن كان الغذامي يستخدمه ولا يشير إلى الأصل - إلى يوناثان كولر الذي أثنى على ملازمة ياكوبسون للاستعارة والكناية، لكنّه انتقد تطبيقاته من الزاوية السابقة نفسها: «إن ملازمة ياكوبسون للاستعارة والكناية مع نوعين من الحبسة Aphasia (فوضى مجاورة وفوضى مشابهة) ومطالبته بأن تطوير الخطاب ربما يحدث أساساً من خلال المجاورة أو المشابهة، هي أحسن معرفة لأنواع استعمالات البنيات المجازية لوصف نظام الخطاب»[54].

ترتبط الوظائف اللغوية بالعناصر المكونة لأي رسالة لغوية، فلقد وجدنا ست وظائف بإزاء ستة عناصر في نموذج ياكوبسون، وإذا ما عزلنا كل وظيفة بإزاء عنصرها أو مكونها فإن الحدود تبدو واضحة بين الوظائف كلها، والتمييز قائم وجلي بينها، لكن المشكلة تكمن في نظرة شمولية للوظائف «فالاستخدام الشامل للوظائف المتنوعة في آن واحد يجعل من الصعب رسم حدود واضحة بين الوظيفة الجمالية والوظيفة غير الجمالية ولا يسع المرء أن يتكلم عن مدى مستمر يمتد من النصوص الشعرية ذات البنية المركزة إلى استعمال الوسائل الشعرية في الاتصال اليومي ولا يمكن حسم هذه المسألة استناداً إلى الأمور الداخلية وحدها، لأن تعريف الفن والنتاج الفني يعتمد أيضاً على الطراز السائد وعلى الأسلوب، ويعتمد على (قصد) القارىء بقدر ما يعتمد على قصد الفنان[55]. لنشدد - هنا - على الصيغة «قصد القارىء» ولنتابع القضية عبر جدلية التواصل البلاغي والتواصل الشعري: «إذا مال التواصل البلاغي نحو التواصل الشعري فإن الصورة البلاغية تتحول إلى صورة شعرية. وهذا يتضمن تغييراً في الوظائف، ففي حين يرتبط التواصل البلاغي (مثل التواصل اليومي) بوظيفة مقصدية ملموسة لا بوظيفة لسانية فإن الغرض من التواصل الشعري - بحسب ياكوبسون - ليس إلا غرضاً في ذاته (الغائية الذاتية)، أي أن الدليل اللساني الثاني يحيل على نفسه ومن هذه الزاوية فإن التواصل الشعري لا يرتبط بعناصر خارج اللغة بل يكون نظامه التواصلي الخاص. ومع ذلك فإن هذه المعالجة لا تعني أن هناك رجوعاً إلى تصور عتيق وعازل للأدب، بل إنها أكثر تعقيداً في الواقع، فالوظيفة الشعرية لا تلغي الوظائف الأخرى، بل تكتفي بالهيمنة عليها (...) وإذا وقعت انزلاقات في تراتبية الوظائف النصية تبعاً لتغيير في نمط التلقي، فقد ينتج من ذلك شعرنة نص أو ضياع شاعريته»[56]. لنشدد أيضاً على الصيغة «نمط التلقي»، وإذا تذكرنا تشديدنا السابق «قصد القارىء» - نلاحظ أن كلا وجهتي النظر السابقتين تحولان إشراك عملية القراءة في

معالجة الوظيفة الشعرية، والحقيقة أن شعرية ياكوبسون لا تتناول عملية القراءة من قريب أو بعيد فهي تمثل قانوناً مجرداً يستمد مفهومه من الخطاب الشعري نفسه من دون اللجوء إلى القارىء، فضلاً عن أن وجهة النظر الأولى تحاول أن تجرد الوظيفة الجمالية من كل مميز ممكن لها، عن طريق ادعاء اختلاطها بالوظائف الأخرى، والحقيقة، أن الوظائف الأخرى تمتلك ـ هي الأخرى ـ مميزات خاصة بها تقيها الاختلاط بغيرها، فالوظائف اللغوية ـ أيّاً كانت ـ تمتلك مميزاتها المستمدة من الخطاب اللغوي نفسه.

«إن تحديد الجمالية كمهيمنة على الأثر الإنشائي يسمح بتحديد سُلَّمِية مختلف الوظائف اللسانية داخل ذلك الأثر. ففي الوظيفة الإحالية (المرجعية) يرتبط الدال بالموضوع المعين برباط داخلي أدنى. وتبعاً لذلك يكسب الدال في ذاته أهمية، دنيا وتفترض الوظيفة التعبيرية (الانفعالية)، على العكس، فيما بين الدال والموضوع رباطاً أقوى وأشد مباشرة، وفي هذه الشروط تلتمس اهتماماً أعظم بالبنية الداخلية للدال. بالمقارنة باللغة الإحالية، تكون اللغة الانفعالية، التي تشكل ـ قبل كل شيء ـ وظيفة تعبيرية، في القاعدة العامة، أقرب إلى اللغة الإنشائية (التي هي) موجهة بالضبط نحو الدال باعتباره كذلك، إن اللغة الإنشائية واللغة الانفعالية تتواكبان، في الغالب، والنتيجة أن هاتين التنويعتين اللغويتين تعتبران، بصورة بالغة الخطأ، متطابقتين فإذا كانت الوظيفة الجمالية تؤدي دور مهيمنة في بلاغ كلامي، فإن هذا البلاغ يمكن، بالتأكيد، أن يلجأ إلى عدد كبير من أنساق اللغة التعبيرية، لكن هذه العناصر تغدو إذ ذاك مشدودة إلى الوظيفة الحاسمة للأثر، بعبارة أخرى، يتم صياغتها من طرف المهيمنة»[57].

ويلخص ياكوبسون موضوع الشعرية بالسؤال التالي:

«ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً»[58]. وواضح أن الإجابة بالسؤال تفتقر إلى إجابة أخرى، والجوهري في هذه المسألة هو جلاء موضوع الشعرية مبدئياً ويعود ياكوبسون ليعالق بين الشعرية وقضايا البنية اللسانية، ومن هنا يعد الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات. ومن البديهي أن نظرية ياكوبسون في الشعرية ذات أسس عائدة للمدرسة الشكلية الروسية الذي كان أبرز مؤسسيها. فعبارة ياكوبسون سنة 1919 «إن شكل الكلمة لا يلاحظ إلا إذا تردد في سياق النسق الألسني»[59]، هي نهاية مطافه في تصوره للشعرية.

وبوسعنا أن نمرحل تصور ياكوبسون للشعرية كالآتي:

1 ـ الاستناد إلى المبدأ الشكلي في أن اللغة الشعرية ذاتية الغائية مقابل اللغة اليومية التي تحيل على موضوع يقع خارجها.

2 ـ إذن، النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء يقع خارجه.

3 ـ تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.

4 ـ وطبقاً لـ (3) ينبثق نسق التوازي (Parallelism).

وفيما يتصل بالنقطة (1)، أي الاستناد إلى المقابلة: اللغة اليومية ـ اللغة الشعرية، فقد أقام ياكوبسون فرقاً أدق من ذلك الذي وضعه ياكوبينسكي، بين علم أصوات اللغة اليومية وعلم أصوات اللغة الشعرية، بالأحرى إنه تصويب «فتباين الدفقات الصوتية الذي يكون ـ حسب ل .ياكوبينسكي ـ غائباً في اللغة الشعرية، مما يجعل هذه مقابلاً للغة اليومية، يظهر كما لو كان أمراً ممكناً في كلتا الحالتين فالتباين في اللغة اليومية تفرضه الظروف بينما هو في اللغة الشعرية إرادي، إنهما إذن، ظاهرتان جوهريتان مختلفتان»[60].

وفي الوقت ذاته، أشار ياكوبسون إلى الفرق المبدئي فيما بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية. «إن الشعر يمكنه أن يستعمل مفاهيم اللغة الانفعالية، ولكن دائماً لأغراض خاصة به. إن التشابه بين النظامين اللسانيين، وكذلك استعمال اللغة الشعرية للوسائل الخاصة باللغة الانفعالية، ينتج عنه المطابقة بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية هذه المطابقة خاطئة، لأنها تضع في اعتبارها الفرق الوظيفي الأساسي فيما بين النظامين اللسانيين»[61].

وعلى أية حال، فإن المرحلة (2) تكشف عن أن الوظيفة الشعرية شيء ملتصق بالنص الأدبي. وهي مجرد مكون في بنية مركبة، إنها تحول العناصر الأخرى وتحدد سلوك المجموع، وحيثما تهيمن الوظيفة الشعرية في أثر أدبي، فإننا ندعو ذلك الأثر شعراً وتتجلى الشعرية «في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق لانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[62].

إن ياكوبسون يلح على ضرورة إدراك الكلمة بما هي كذلك، لأن غياب المطابقة بين الدليل والشيء أمر ضروري كما هو الحال في المطابقة بينهما، لأن هذا التعارض الحتمي يقدم مجموعاً منسقاً من الدلائل والمفاهيم تربطها علاقات تجدد وعينا بالواقع وتكسر آلية ارتباط المفهوم بالدليل. وإن دراسة الرسالة اللفظية بما هي كذلك أيضاً هو ما يجلي الوظيفة الشعرية للغة، وتكون هذه الوظيفة على الدوام مهيمنة على النصوص اللغوية الفنية، وفي الوقت ذاته تكون تكميلية وعرضية في الأنشطة اللفظية الأخرى، والقصد من ذكر هيمنة الوظيفة الشعرية وعرضيتها هو بيان عدم إمكانية تمييزها ضمن دائرة الشعر، كما ليس بالإمكان قصر الشعر على

الوظيفة الشعرية. إذن، فياكوبسون يرى أن اختزال الوظيفة الشعرية وحصرها في الشعر، أو قصر الشعر على الوظيفة الشعرية إنما هو «تبسيط مفرط ومظلل»[63] ولكن هل هذا التقرير من ياكوبسون ينفي عنه اتهام كولر وشولز وغيرهم ممن رأوا أن ياكوبسون يحصر الشعر في الوظيفة الشعرية؟

الحقيقة، إن الاتهام يبقى موجهاً إلى ياكوبسون، وإذا كان يعلق صراحة أن قصر الشعر على الوظيفة الشعرية هو «تبسيط مفرط ومظلل» فشعريته قائمة على هذا الأساس من خلال مبدئه في إسقاط مبدأ التماثل على محور التأليف.

يتساءل ياكوبسون «حسب أي معيار لساني نتعرف تجريبياً، على الوظيفة الشعرية؟ وعلى وجه الخصوص ما هو العنصر الذي يعتبر وجوده ضرورياً في كل أثر شعري؟»[64] وللإجابة على هذا السؤال ينبغي تهيئة الأدوات اللازمة لكل فعل لفظي، أن ياكوبسون يذكرنا بنمطين أساسيين للترتيب، وهما الاختيار والتأليف «إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة. وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية»[65].

هاهنا ينطلق ياكوبسون من ثنائية الشكليين: اللغة اليومية ـ اللغة الشعرية، ففي «اللغة اليومية المستعملة للأغراض العملية ـ يتركز الاهتمام عادة على السياق، (...) ويتركز الاهتمام أحياناً على الشفرة المستعملة في إرسال الرسالة، أي على اللغة نفسها، وفي حالة الفن اللفظي، يتركز الاهتمام على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها وليس فقط وسيلة ـ على شكلها بوصفه أثراً ثابتاً وغير قابل للتغيير ومستقلاً ـ أبداً ـ عن الظروف الخارجية وطبقاً لهذه المقومات افترض ياكوبسون صيغة عامة تتلخص في محوري الاختيار Selection والتأليف Combination من حيث هما مبدأن أساسيان للخطاب، حيث يقوم المتكلم باختيار أحد المرادفات المتاحة والمتنوعة ثم يسند إليها أحد المرادفات الأخرى من مجموعة أخرى والتأليف يعتمد على مقدرة المتكلم نفسه في إنتاج الجملة، ويحدد ياكوبسون البنية الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف[66].

هنا يتجاوز مبدأ التماثل مهمته المحصورة في محور الاختيار ليضطلع بدور أساسي آخر في محور التأليف، إنه ارتقاء التماثل إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية، وأكثر من هذا ارتقاؤه إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية فنية، أي متواليات شعرية.

إن الوظيفة الشعرية تخلخل البنيات اللغوية، وهيمنة هذه الوظيفة يعني هيمنة تخلخل

البنيات، وإذا ما شهدنا خطاباً مخلخل البنيات، يعني أننا بإزاء شعر، فالوظيفة الشعرية تعبث (بانتظام) داخل الخطاب الشعري، إنها تنقل التماثل من مكانه الطبيعي وهو محور الاختيار إلى محور التأليف، حيث يمارس بناء المتوالية وهو العمل الذي لا يبدو منسجماً مع مهماته، إلا أنه يخلق ما يسمى (بنية التوازي) حيث يوضع المقطع في علاقة تماثل مع المقاطع الأخرى للمتوالية نفسها، كذلك تكون النبور متساوية بين الكلمات، والكلمات غير المنبورة مساوية للكلمات غير المنبورة.... إلخ.

إن الوظيفة الشعرية ـ بإيجاز شديد تخلق بنية التوازي من خلال خلق تماثلات بين المقاطع وذلك بإسقاطها مبدأ التماثل على محور التأليف، وهاهنا تثار قضية على غاية من الأهمية، ويمكن أن تصاغ بالشكل الآتي:

هل يمكن البحث في شعرية الخطاب من خلال الوظيفة الشعرية فحسب؟

بتعبير آخر: هل يمكن تجلية شعرية الخطاب من خلال الكشف عن بنية التوازي داخل الخطاب نفسه؟

إن مرجعية ياكوبسون في تعويله على بنية التوازي، تعود إلى جيرار مانلي هوبكنس في قوله «إن الجزء المصنوع من الشعر يمكن، بلا شك أن نصيب القول بأن كل صيغة تختزل إلى مبدأ التوازي»[67] إن التوازن لا يبدو كافياً أبداً للكشف عن شعرية الخطاب، فليس هو إلا نسقاً واحداً من الأنساق التي تتضمن القوانين العامة للإبداع، ولو اكتفينا بالكشف عن التوازي في الخطاب الشعري لوقعنا في اختزال تعسفي لبنية الخطاب نفسه. فالشعرية لا تُحَدُّ بالتوازي فقط، وربما يكون مسوغاً لياكوبسون أنه رأى تلك الأهمية الاستثنائية للتوازي في دراسته شعرية الخطاب الشعري، بيد أن ما هو غير مسوغ له وضع قانون عام تكون الوظيفة الشعرية فيه هي العامل الأول والأخير ـ في الوقت ذاته ـ في تحقيق الشعرية داخل الخطاب، صحيح أن ياكوبسون أراد أن يمنح الشعرية صرامة المنهج اللساني إلا أن التغيرات الجوهرية التي حدثت فيما بعد، وكان هدفها الأساسي هو البحث في شعرية الخطاب الشعري وظهور الدراسة السيميائية للشعر، والاهتمام الواسع بالقراءة والتلقي كان لها الأثر الهام في جلاء قصور المنهجية اللسانية الجزمية dogmatic حين اعتمادها ـ هي فحسب أساساً منهجياً للدراسة في الشعرية.

لقد سبقت الإشارة إلى أن شعرية ياكوبسون ذات جذور عائدة إلى المدرسة الشكلية، والفرضية التي تناولناها كان ياكوبسون قد طرحها في عام 1960 وقد أوضح تودوروف أنها عائدة ـ بالضبط إلى عام 1919 حين كان ياكوبسون عضواً في المدرسة الشكلية الروسية، فلم

يتغير من فرضيته سوى صياغتها. إن مفهوم «إحلال التداعيات على أساس التشابه محل التداعيات على أساس التقارب»[68] هو المفهوم نفسه الذي يصوغه ياكوبسون في إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف. ولا يهمنا في شيء عدم تغيير رؤية ياكوبسون خلال السنوات الأربعين التي تفصل بين الصياغتين وإنما الذي يعنينا هو أن الفرضيّة في الشعرية بقيت فرضية شكلية في مبدئها الأساسي وإن كان ياكوبسون نفسه قد أعلن ـ فيما بعد ـ أنه وأعضاء الشكلية الباقين (تينيانوف ـ موكاروفسكي ـ شلوفسكي) لا يرون «أن الفن مكتفٍ بنفسه»[69] بل يرون «أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعي، ومكون متعالق مع المكونات الأخرى، مكون متغير لأن دائرة الفن وعلاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدلياً بدون انقطاع»[70] ولهذا فما يؤكدونه ليس هو «انعزالية للفن»[71] بل هو «استقلالية الوظيفة الجمالية»[72] وعلى الرغم من هذا الإنكار الذي يشكك فيه تودوروف إلا أن شكلية الفرضية ومرجعيتها الرومانسية المتناولة عبر الرمزية الفرنسية أو الروسية أمران لا شك فيهما.

بوسعنا ـ الآن ـ العودة إلى السؤال الذي طرح فيما سبق والذي تمثل في إمكانية هيمنة الوظيفة الشعرية خارج منطقة الشعر، ونعني بالشعر هنا، الشعر الموزون الذي كان يعتد به ياكوبسون، ويجب أن لا تغرينا إشارة ياكوبسون إلى مذكرات ماشا ـ الشاعر الجيكي ـ بالوقوع في وهم يتلخص في أنه كان يؤمن بهيمنة الوظيفة[73] الشعرية خارج منطقة الشعر الموزون فياكوبسون حين عدّ مذكرات ماشا أثراً شعرياً لم يكن ينطلق من هيمنة الوظيفة الشعرية على هذه المذكرات بل انطلق من أنه لم يجد فيها أيَّ أثر للنفعية، فهي الفن للفن والشعر للشاعر.

وعلى الرغم من هذا التقرير، يبدو التحليل اللساني لياكوبسون حسب كولر كالآتي:

1. أنه يشترط حساباً عددياً لأوصاف متميزة ومستنفذة في النص.

2. إن هذا الحساب العددي للأوصاف اللسانية ينشيء إجراءاً مكتشفاً للنماذج الشعرية[74].

يوضح بيروجيرو أن للبنية مفهومين متميزين في تناول ياكوبسون لشعرية الخطاب فثمة بنية نسقية تقوم على الاستبدال وتكتسب الإشارات من هذه البنية ووظائفها وقيمتها والبنية الأخرى هي بنية الخطاب التي تقوم على التركيب وتكتسب الإشارات منها آثارها المعنوية. وقد بين ياكوبسون أن شعرية الخطاب تكمن في التأليف بين هاتين البنيتين[75].

واضح أن الكلام هنا هو نفسه الكلام على محور الاختيار والتأليف والفرق بين هذا التعبير والتعبير الأصل لياكوبسون إنما هو صياغي محض. والمهم هنا هو تناول علاقتين مهمتين

تتحكمان بالمحورين السابقين. إن علاقة المشابهة هي التي تتحكم بمحور الاختيار بينما تتحكم علاقة المجاورة بمحور التأليف. وعلاقة المشابهة هي مجمل العلاقات النظامية ـ حسب بارت ـ التي تتَّحِدُ فيها الألفاظ في سلسلة غيابياً، بينما تكون علاقة المجاورة هي مجموعة الروابط المركبية التي هي تأليف سطري ذو بعد واحد، وتتشكل حضورياً. وطبقاً لهذا يصبح عمل الوظيفة الشعرية ـ بعبارة أخرى ـ هو إسقاط المشابهة على المجاورة. وعلى مستوى آخر وانطلاقاً من آلية التشكيل اللغوي كما هو في محوري الاختيار والتأليف وتحكم علاقتي المشابهة والمجاورة بهما على التوالي، كشف ياكوبسون عن شكلين للإنتاج اللغوي عند المصابين بالحبسة.

1. تشويه المشابهة: وهو إنتاج لغوي ينشأ عن تشوه في ملكة الاختيار والاستبدال في الوقت الذي تكون فيه ملكة التأليف ثابتة نسبياً والمصاب من هذا النوع لا يستطيع المبادرة بالحديث وإنما هو يستجيب للحديث فقط كرد فعل، وما دام لا يستطيع البدء بالحديث، فمشكلته هي موضوع الجملة الرئيسي أي المبتدأ فهو يعتمد اعتماداً كلياً على السياق وعلى مخاطب وهمي أو فعلي كما أنه يعجز عن تصور الحوار الذاتي monology وقد تسقط من جملته كلمات أساسية أو تحل محلها بدائل استعارية (إحلال كلمة «شيء» مكان «آلة» مثلاً).

2. تشويه المجاورة: وهي إنتاج لغوي ينشأ عن تشوه في ملكة التأليف في الوقت الذي تكون فيه ملكة الاختيار والاستبدال ثابتة نسبياً، ولهذا يكون حديث المصاب عما يشبه الشيء المتحدث عنه من دون تأليف جملة حقيقية تخبر عنه، ويظهر على حديثه طغيان علاقة المشابهة والاستعارة وربما فقد المصاب بهذا النوع من الحبسة القدرة على الكلام[76].

وعلى المستوى نفسه كان ياكوبسون قد ناقش «مظهرين من اللغة ونوعين من اضطرابات في الحبسة، في نطاق محوري الاختيار والتأليف اللغويين فتكبت وتخمد علاقة المشابهة في الأول وكذلك علاقة المجاورة في النوع الثاني من الحبسة وحتى في حيوية اللغة العادية ينشأ الخطاب وينمو ـ في المقام الأول ـ من خلال المشابهة أو من خلال المجاورة، والطريقة الاستعارية ستكون المصطلح الأكثر ملائمة للحالة الأولى وستلائم الكناية الحالة الثانية. ونجد التعبير الأكثر كثافة في الاستعارة والكناية على التوالي. وقد اقترح ياكوبسون هذين القطبين اللغويين في علاقة تنافس في سبيل سيادة أحدهما على الخطاب المعطى. فالاستعارة هي أسلوب الشعر ولا سيما في الرومانسية والرمزية في حين كانت الكناية هي أسلوب الواقعية»[77] إن تقرير ياكوبسون بصدد الفصل بين الكناية والاستعارة وتعلق الأولى بالنثر، والثانية بالشعر، كان قد وجه له مطاعن كثيرة. وعلى الرغم من أنه يقرُّ بـ «إن كل عنصر من المتوالية عبارة عن تشبيه، وكل كتابة في الشعر التي يتم فيها إسقاط المشابهة على

المجاورة هي كناية استعارية بنسبة طفيفة، إن لكل استعارة تلويناً كنائياً»[78] على الرغم من هذا التصريح بتواشج العملية الاستعارية مع العملية الكنائية ـ وهو تصريح متأخر زمنياً عن الطرح السابق ـ إلاّ أننا نعثر على تلك المطاعن من جهتين تشدد الأولى على علاقة المشابهة فقط، حيث لم يسلم سورل ـ وهو يمثل مع اوستن التداولية ـ في تيار فلاسفة أكسفورد ـ بضرورة وجود طرفين تعقد بينهما مشابهة كما أن هناك استعارات لا تعتمد على أية مشابهة[79].

وتشدد الثانية على جدلية الاستعارة ـ الكناية، حيث يرىٰ جينيت أن الاستعارة ليس قناعاً أو إخفاءاً فحسب ولكنها تحول في الاستناد ـ الاستعاري وهكذا ـ وبغض النظر عن التضاد والتنافر ـ تسند الاستعارة والكناية بعضها البعض وتتداخلان معاً ولكي نحقق عدالة ما للكناية يجب أن لا نصنف قائمة للكنايات ضد قائمة للاستعارات بل بالأحرى يجب أن نوضح حضورهما معاً فإن دور الكناية في الاستعارة[80].

كذلك يبدو حسب أبو ديب ـ ربط ياكوبسون بين الشعر والمشابهة وبين النثر والمجاورة غير المسوغ نقدياً. ويرى أبو ديب ـ ولا يخلو هذا الرأي من تقويل معين ـ أن ياكوبسون يستند في موقفه هذا إلى الجرجاني الذي لم يفرق بين الشعر والنثر، حيث كان يحلل في إطار واحد، أقوالاً ـ عادية وقطعاً ـ نثرية وأحاديث شريفة، وآيات قرآنية كريمة، وأبياتاً شعرية. وفضلاً عن هذا فإن ياكوبسون في دراسته الشعرية اللسانية لم يصل ـ من وجهة نظر أبو ديب ـ إلا إلى نمطين من الأساليب الإنشائية، استعاري ومجازي مرسل[81] ومن هنا تبدو دراسته عاجزة عن إفراز أنماط أخرى. ويظهر من وجود هذه الأنماط المتنوعة خطأً ربطه النمط الاستعاري بالشعر والنمط المجازي المرسل بالنثر. وقد تأتي هذا القصور من افتقار ياكوبسون ـ في تراثه النقدي ـ إلى تمييزات بين الأنماط التصويرية المختلفة تلك الأنماط التي نجدها عند الجرجاني كما يأتي:

1. نهج التناول المباشر الذي يتمثل في تأدية المعنى.
2. نهج التناول الاستعاري الذي يمثل وجهاً من وجوه تأدية معنى المعنى ويقوم على عملية استبدال استعارية جوهرها علاقة المشابهة.
3. نهج التناول الكنائي (وهو أيضاً وجه من وجوه تأدية معنى المعنى).
4. نهج التناول المجازي الإلصاقي (الذي يقوم على عملية استبدال لا تستند إلى علاقة المشابهة بل إلى واحد من الأوجه المتعددة لعلاقات المجاورة).
5. نهج التناول التمثيلي القائم على التعليل وفي جوهره علاقة مشابهة مركبة غالباً ما تكون خفية. وعملية مواجهة فكرية أو ذهنية أسماها الجرجاني خداعاً للنفس وإيهاماً[82].

إن الاستعارة التي تتخذ مركزاً مهماً في الشعر هي التي جعلت التماثل يكون بمثابة المميز الرئيس ـ حسب ياكوبسون ـ للشعر نفسه حيث يعم (التماثل) المستويات والوسائل

الشعرية كافة، ومن المهم أن نشير إلى أن ياكوبسون ربط «الاستعارة بالسنن اللساني Code وتحدث علاقة المشابهة ـ في الأصل ـ في السنن Code أو النظام System وتكون علاقة المشابهة المقومات الأساسية المهمة للمتتالية Sequence في ممارسة الوظائف الشعرية للغة فقط»[83].

ربما يكون قصور فرضية ياكوبسون الموضحة من خلال جملة النقود الموجهة إليها فضلاً عن جزئيتها، دافعاً لمتابعة جهوده في استكشاف البنيات الشعرية عبر مفاهيم متنوعة، وإذا كانت الوظيفة الشعرية تسهم ـ عبر إسقاطها المشابهة على المجاورة ـ في خلق أنساق شعرية يكون التماثل هو محور حيويتها الرئيس، فإن في النحو استعداداً متأصلاً لخلق مثل هذه الأنساق، لقد حاول ياكوبسون أن يستثمر المقولات النحوية في بلورة مفهوم النحوية Gammaticality والذي يستكشف عبر مجموعة الأنساق الشعرية المتولدة عن المفهوم ذاته.

إن دراسة نحو الشعر تهدف ـ بشكل عام ـ إلى تقصي البنيات الشعرية ومن ثم بناء نظام يؤطر تلك البنيات ـ شكلياً ـ تبعاً لهيآتها، وجرياً وراء التصور السابق، فتصبح عملية ملاحقة البنيات الشعرية عملية ناجعة لاستكشاف التماثلات النحوية في الشعر إذا ما كان الهدف تقديم نظام ثابت لنحو الشعر. ولا شك في أن الدراسة النحوية للشعر تستند ـ أساساً ـ إلى العلاقات اللغوية التي يتوفر عليها الخطاب حيث تولد هذه العلاقات مجموعة من الصور النحوية.

إن النحو ـ بطاقته التجريدية ـ يُعنىٰ بالنموذج العام بوصفه أساساً لاستبدالات الكلمات وتأليفها في جمل فهو لا يمت إلى المحسوس في الكلمات والجمل، وطبقاً لهذا ـ ينشىء قواعده وقوانينه، تماماً كما تنشىء الهندسة قوانينها، بعيداً عن الأشياء الملموسة وإنما تنظر إلى الأشياء كونها كيانات مجردة[84].

يتمظهر شعر النحو ـ حسب ياكوبسون ـ في تكرار الصورة اللغوية نفسها إلى جانب عودة الصورة الصوتية نفسها أيضاً، إن الملاحظة هذه ترقى إلى جيرار مانلي هوبكنس G.M.Hopkins الذي طرح أهمية التوازي الكبيرة في الشعر، وينتج عن الملاحظة السابقة أن التماثلات النحوية هي التي تخلق أنساق التوازي في الخطاب الشعري.

إن همّ ياكوبسون في شعر النحو هو ردم الهوة الفاصلة بين المجازات والصور النحوية فليست المجازات هي فقط الأدوات الفعالة في الشعر بل ينبغي استثمار الصور النحوية بوصفها أدوات فعالة ـ كذلك ـ في الشعر.

ولم تسلم محاولة ياكوبسون هذه من اعتراضات كما هو الحال في كل فرضية أدبية فقد حاول ياكوبسون أن يكشف عن الشعرية بدراسة التشكيل النحوي للقصائد، ولهذا ـ كانت هذه المحاولة ترمي ـ حسب ريفاتير ـ إلى اختزال بنية الخطاب الأدبي إلى تقدير مفرط للمقولات النحوية، وأشار ريفاتير إلى أن هناك دائماً شيئاً مجهولاً يتشكل منه الشعر، وعملية إخضاع الشعرية إلى اللسانيات.. المنهج الدقيق والصارم ـ لا تؤدي إلى الكشف عن هذا المجهول، لهذا تبقى شعرية الناقد اللساني ناقصة، كما يؤمن ريفاتير بأن بعض البنى ليس لها أي دور على مستوى الوظيفة والتأثير(85). وهنا مكمن التعارض بينه وبين ياكوبسون الذي يؤمن بأن جميع البنى تمارس تأثيرها في الخطاب.

ولقد شكك ريفاتير في إمكانية استثمار المقولات النحوية كوسائل شعرية كافية فليس كل تكرار أو تباين لمفهوم نحوي يجعل هذا الأخير وسيلة شعرية ويبدو لي أن استثمار المقولات النحوية في الشعر قضية لا مناص من تحققها فالقول الشعري ـ في تبنينه ـ خاضع قهراً للنحو غير أن ياكوبسون يضع ثقل العملية الشعرية على ميزان المقولات النحوية في تكرارها وتباينها وتوزيعها بين المتضايفات المقطعية والعروضية، وتشكل هذه الرؤيا انسجاماً مع فرضيته في إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور للتأليف.

إن ما قدمه ياكوبسون يعدُّ اسهامة مهمة للدراسات الأدبية للفته الانتباه إلى تنوعات المجازات النحوية وإلى وظائفها الكامنة ـ ولكن تحليلاته ـ حسب كولر(86) ـ باطلة بالاعتقاد أن اللسانيات تشترط إجراءات ميكانيكية للنماذج في الشعر وإخفاقه بفهم أن المهمة المركزية هي توضيح كيف تنبثق البنى الشعرية من تعددية البنى اللسانية الممكنة. وعلى الرغم من المناقشات النظرية الكثيرة والتحليلات التي قام بها ياكوبسون إلا أنه ليس واضحاً ما هي المتطلبات التي يعزز بها منهجه التحليلي وليس من الأكيد أن التحليل اللساني قادر على أن يكشف أشكالاً شعرية دقيقة، ذلك أنه ليس هناك نوع من التنظيم الشكلي لا يمكن أن يوجد في قصيدة معينة، ومن جهة أخرى فإن ياكوبسون يميل لأن يجد التماثلات المنظمة نفسها في القصائد المختلفة التي حللها، ولهذا فإن فرضيته تتجاوز كون الوظيفة الشعرية تنتج التماثل وسيلة شعرية ونستطيع أن نجد تماثلات لا تحصى في أية قصيدة(87).

وهكذا كانت اللسانيات المنهج الثر الذي قاد ياكوبسون إلى اكتشافات جديدة في حقل الشعرية، وكانت ـ في الوقت ذاته ومن خلال تطبيقاته ـ المنهج الذي جرّ عليه كثيراً من الاعتراضات وأوقعه في كثير من المزالق الإجرائية.

هوامش الفصل الثالث

(1) ايخنباوم، بوريس ـ نظرية المنهج الشكلي ـ ص 30.
(2) تودوروف ـ نقد النقد ـ ص 36.
(3) عنوان دراسة لتينيانوف.
(4) ايخنباوم ـ نظرية المنهج الشكلي ـ ص 35.
(5) م.ن ـ ص 14.
(6) ينظر: م.ن ـ ص 42.
(7) ياكوبسون ـ القيمة المهيمنة ـ في نظرية المنهج الشكي ـ ص 81.
(8) ينظر: ايخنباوم ـ نظرية المنهج الشكلي ـ ص 54.
(9) م.ن ـ ص 56.
(10) ينظر ياكوبسون ـ القيمة المهيمنة ـ ص 82.
(11) ايخنباوم ـ نظرية المنهج الشكلي ـ ص 37.
(12) يعادل تودوروف بين الشعرية والقيمة المستقلة ينظر تودوروف نقد النقد ـ ص 24.
(13) استخدام الكلمة دون التفكير في معناها وهذا ما يكشف القيمة المستقلة للكلمة.
(14) نظرية المنهج الشكلي ـ ص 38.
(15) ينظر: تودوروف ـ نقد النقد ـ ص 34.
(16) الآلية تعني رتابة العلاقة بين الشيء والمفهوم، وبعبارة مختصة رتابة العلاقة بين الدال والمدلول والشعر لدى الشكلين هو كسر لهذه الآلية ـ الرتابة.
(17) م.ن ـ ص 36.
(18) م.ن ـ ص 37.
(19) م.ن ـ ص 38.
(20) ينظر: الفصل الأول ـ المبحث الأول.
(21) القرطاجني ـ منهاج البلغاء ـ ص 293 اكتفى بذكر النص الذي صيغت به هذه المسلمة في النقد الحديث يقول هنريش بليث في كتابه (البلاغة والأسلوبية ص 63: (إن النص الشعري يحتوي أيضاً على عناصر اقناعه وعناصر جماله للأخبار، كما أن النص الإقناعي يحتوي عناصر شعرية وعناصر إخبارية).
(22) ينظر، فضل، د .صلاح ـ نظرية البنائية ـ ص 76 وما بعدها.
(23) ايخنباوم ـ نظرية المنهج الشكلي ـ ص 43.
(24) م.ن ـ ص 56.
(25) ليست وحدة العمل الأدبي كياناً مستقلاً متناسقاً، ولكنها تكامل ديناميكي يتوفر على سيرورته الخاصة، فالإيقاع يقترب بالدلالة من دون أن يستقل بوظيفة ما، كما أن صورة اللفظ تكون على صلة مع الإيقاع، وهذا يوحد بين مقومات العمل بصورة أمتن من الصلة التي تربط بينها في اللغة النثرية.
(26) م.ن ـ ص 59.
(27) تودوروف ـ نقد النقد ـ ص 24.
(28) ايخنباوم ـ نظرية المنهج الشكلي ـ ص 52 ـ ص 53.

(29) Culler Jonathan structuralist poetics London and Henley P. 128 129.

(30) نقلاً من: فاولر، روجر ـ نظرية اللسانيات ودراسة الأدب ـ ترجمة سلمان الواسطي ـ في مجلة الثقافة الأجنبية ـ 14 ـ ربيع 1982 ـ ص 88.

(31) جينيت، جيرار ـ مقال: البنيوية والنقد الأدبي ـ ضمن كتاب: البنيوية ـ أوزياس ـ ت ميخائيل مخول.

(32) ويليك، رينيه ـ وارين، اوستن ـ نظرية الأدب ـ ص 23/ دمشق ـ ص 269.

(33) م.ن ـ ص 23.

(34) كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 191.

(35) ينبذ كوهن المعنى المبتذل للحشو في البلاغة القديمة، ويقدمه على أنه انزياح لغوى خالص، يحدث حينما يعجز النعت عن أداء وظيفته التحديدية.

(36) م.ن ـ ص 142.

(37) Riffaterre, Michael semiotics of poetry Methuen-Britain P. 2.

(38) ينظر: قاسم، سزا ـ السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد ـ ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا ـ ج 1 ـ ص 25.

(39) موكاروفسكي، جان ـ الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية ـ ت سيزا قاسم ـ في مدخل إلى السيميوطيقا ـ ج 2 ـ ص 126 ـ 127.

(40) ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ص 35.

(41) م.ن ـ ص 78.

(42) م.ن ـ ص 28.

(43) م.ن ـ ص 30.

(44) آغا ملك، عزه ـ مقال: الأسلوبية من خلال اللسانية ـ ص 89.

(45) شولز، روبرت ـ البنيوية في الأ٦ب ـ ت حنا عبود ـ د .م ـ ص 39.

(46) ستاكيفينج ـ مقال: فن الشعر البنيوية وعلم اللغة ـ ص 211.

(47) يقول ياكوبسون: «إن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة «قضايا الشعرية ص 51، إذن، فهيمنة الوظيفة الشعرية على الخطاب يعني أن الخطاب يشدد على ذاته، وبالتالي فهو لا يمنح مرجعيته بيسر، بل إنه ليؤخر بالدلالات، وتلك سمة من سمات الشعر.

(48) ينظر ياكوبسون قضايا الشعرية ـ ص 32.

(49) رشيد، أمينه ـ السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر ـ ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا ـ ج 1 ـ ص 60.

(50) هوكز ـ البنيوية وعلم الإشارة ـ ص 75.

(51) ينظر: ياكوبسون ـ قضايا الشعرية، ص 43.

(52) لحمداني، حميد، أسلوبية الرواية، ص 67.

(53) الغذامي ـ الخطيئة والتفكير ـ ص 76.

(54) Culler The Pursuit of signs Routledge- kegan paul P. 216.

(55) ستاكينفيج: فن الشعر البنيوي وعام اللغة ص 211.

(56) بليث، هنريش ـ البلاغة والأسلوبية ـ ترجمة وتقديم د .محمد العمري ـ منشورات دراسات سال ـ ص 64.

(57) ياكوبسون ـ القيمة المهيمنة ـ ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلية ـ ص 84.

(58) ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ص 24.

(59) تودوروف ـ نقد النقد ـ ص 28.

(60) ايخنباوم ـ نظرية المنهج الشكلي ـ ص 57.

(61) م.ن ـ ص 57.

(62) ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ص 19.

(63) م.ن ـ ص 31.

(64) م.ن ـ ص 33.

(65) م.ن ـ ص 33.

(66) Riffaterre, Describing poetic structures in: reader-responsecritism P. 26 27.

(67) ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ص 47.

(68) تودوروف ـ نقد النقد ـ ص 28.

(72) (71) (70) (69) ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ص 19.

(73) م.ن ـ ص 13.

(74) See: Culler structuralist poetics P. 57.

(75) جيرو، بيير ـ الأسلوب والأسلوبية ـ ترجمة: منذر عياشي ـ مركز الإنماء القومي د .م ـ د .ت ـ ص 76.

(76) ينظر أبو ديب، كمال ـ مقال في النقد الأدبي الجديد ـ مجلة الأقلام ـ العدد 8/ آب 1990 ـ ص 12.

(77) Culler The pursuit of signs P. 192 193.

(78) ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ص 51.

(79) ينظر ـ مفتاح، د .محمد ـ تحليل الخطاب الشعري ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ص 99 ـ 100.

(80) Culler The pursuit of signe P. 193.

(81) يطرح أبو ديب تصويباً دقيقاً لترجمة المصطلحين (Metonemy, metaphor) حيث لا يتطابقان تمام المطابقة مع المفهومين العربيين للاستعارة والكناية، يقول أبو ديب بهذا الصدد: ـ «إن العمليات التي يشير إليها مصطلحا Metaphor، Metonemy ليست متطابقة مع ما يشير إليه المصطلحان العربيان الاستعارة والكناية وترجمة مصطلحي ياكوبسون بالاستعارة والكناية بهذا الشكل المطلق خاطئة في حالة المصطلح الثاني وغير دقيقة في حالة المصطلح الأول.

أما Metaphor فإن تطابق أحد نمطي الاستعارة كما حددها الجرجاني لكنها أوسع منها أو تضم الصيغة: (زيد أسد) التي لا يعتبرها الجرجاني استعارة وأما (Metonemy) فإنها أشد مغايرة للكناية مما هي Metaphor للاستعارة، في مقال: النقد الأدبي الجديد ـ ص 15. ويعطي أبو ديب صيغة لمصطلحي ياكوبسون الأساسيين فـ (Metaphor) تتطابق الاستعارة التي تقوم على الاستبدال، و (Metonemy) تطابق نمطاً محدوداً من المجاز المرسل ومن المناسب أن نشير إلى أن من أهم تطبيقات نظرية ياكوبسون في الاستعارة والمجاز المرسل دراسة ديفيد لودج D. Lodge (لغة الرواية الحديثة: الاستعارة والمجاز المرسل).

(82) أبو ديب في النقد الأدبي الجديد ـ الأقلام ـ ص 14 وما بعدها.

(83) Culler The pursuit of signs P. 201.

(84) ينظر: ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ص 72.

(85) See: Riffaterre Describing poetic structures P. 28.

(86) See: Culler Structuralist poetics P. 74.

(87) See: Ibid P. 63.

الفصل الرابع

شعرية الانزياح والفجوة: مسافة التوتر

المبحث الأول: شعرية الانزياح

نتناول الانزياح deviation ـ هنا ـ كما تبلورمفهوماً نظرياً أسست عليه شعرية خاصة بجان كوهن J. cohen. يبدأ مشروع كوهن من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفي الخالص، البلاغة التي هي علم معياري يطلق أحكاماً قيمية بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز. من هذه الخطوة بدأ كوهن يبحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها، فالبلاغة القديمة كانت تعد أصناف الانزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص، ويفترض كوهن ـ على العكس ـ أن لها طبيعة متشابهة وجدلية، فتكون مثلاً «القافية عاملاً صوتياً بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملاً مميزاً في حين يشكل الوزن عامل تجانس، أما داخل المستوى الدلالي فإن الاستعارة، وهي عامل إسنادي، تقابل النعت وهو عامل محدد»[1]. يتجاوز كوهن ـ بهذا ـ استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض تلك الاستقلالية التي فرضتها البلاغة القديمة، ليبني مكانها جدلية الانزياحات عامة، كلّ حسب وظيفته ومستواه، إنه يقيم ـ بإيجاز شديد ـ «شكلاً للأشكال» من خلال وصل هذه الأشكال بمستويات ووظائف متجانسة تكوّن قواسم مشتركة بينها، وتفضي هذه المحاولة إلى بناء شكل متناسق وعقلاني يتضمن مجمل العمليات التي يتأسس عليها الشعر.

وعلى الرغم من تجاوز النظرة التقليدية في استقلالية الانزياحات اللغوية، إلا أنّ كوهن لم يفلت تماماً ـ من نظرة ضيقة تتمثل في معالجة بعض من أجزاء النص الشعري، فهو يعالج بنية محددة في القصيدة توفر له المستوىٰ والوظيفة اللذين اختارهما للتحليل، فيما أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه، ويرجع هذا الإهمال إلى المفهوم النظري لشعريته، أي الانزياح الذي يمكن تعيينه بالاقتطاع الضروري لمقطع ما من قصيدة ما، أو بتوزيع القصيدة إلى مقاطع مصنفة بالاستناد إلى نوعية الصورة التي تتضمنها تلك المقاطع.

فالانزياح ممكن الاستنباط في حالة تفكيك القصيدة[2]، أما في حالة النظرة الشمولية

ـ وهذا ما لم يطبقه كوهن أبداً ـ فإن شعريته تعجز عن تكوين معالجة مرضية لاستنباط القوانين المخترقة من الصور، ما دامت هذه الصور موزعة على المقاطع الشعرية كافة، وما دام الانزياح غامض التحديد في نطاق البنية الكلية للقصيدة.

وحين كان كوهن يحاول أن يطور البلاغة القديمة، ويدفع بها إلى دائرة الأسلوبية، كان يحاول أن ينفصل عن بعض وجهات نظر الشعرية التقليدية، ولا سيما قضية الفرق بين الشعر والنثر، وقد تناولنا هذه القضية في مبحث خاص[3]، غير أن المهم ـ هنا ـ هو تجلية وجهة النظر الدقيقة في معالجة هذه القضية، فضلاً عن كونها ضرورة تقتضيها شعرية كوهن لتكون منسجمة في هذا السياق. فبالاستناد إلى اللسانيات كان كوهن قد عرّف كلاً من الدال والمدلول ـ حسب سوسير ـ أو العبارة والمحتوى ـ حسب هلمسليف ـ ويميز هذا الأخير بين شكل المحتوىٰ بوصفه المادة نفسها كما تبينها العبارة، ومادة المحتوى بوصفها الواقعة العقلية أو الأنطولوجية، وفيما كانت الشعرية التقليدية تتناول الفرق بين الشعر والنثر من ناحية المادة، أدخل كوهن تصويباً على وجهة النظر هذه، فقرر ـ من خلال تمييز هلمسليف السابق ـ أن نظريته تتمحور حول الفرق بين الشعر والنثر من خلال الشكل وليس المادة، أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة، وليس من خلال التصورات التي تعبر عنها تلك المعطيات[4].

لقد لاحظ كوهن تشبيه ديكارت الفكر بالسلسلة فقرر «أن النظم ليس مختلفاً عن النثر وحسب بل هو معارض له. وليس شأنه أن يكون مما ليس نثراً، بل هو نقيض النثر، فالخطاب النثري يعبر عن الفكر الذي هو نفسه استطرادي أي ينتقل من فكرة لفكرة»[5].

ومن جهة أخرى، يكمن الفرق بين الشعر والنثر ـ حسب كوهن ـ في التماثل الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر من دون النثر، أو ذا حضور أقل في بعض الأنواع النثرية الأدبية ويحيل مكمن الفرق هذا على نظرية ياكوبسون في التماثل equivalence، إلاّ أن التماثل عند كوهن ذو طبيعة تأثيرية، بينما يكون ـ حسب ياكوبسون ـ ذا طبيعة مفهومية

وتنحصر أنواع التماثل عند كوهن بـ :

1 ـ تماثل الدوال:

وأبرزها التماثل الصوتي، ويشتمل أيضاً على التجانس والمطابقة النحوية والصرفية والمرتبة في الجملة، وكذلك القافية بوصفها مكافأة دلالية.

2 ـ تماثل المدلولات:

ويتمثل في الترادف الذي ينقسم على التعاريف والبديهيات.

3 ـ تماثل العلامات:

ويتمثل في ترديد العلامة في النص الواحد(6).

يبدو أن مرجع التصويب الذي أدخله كوهن في معالجة قضية الفرق بين الشعر والنثر، نابع من طبيعة شعريته، فهي ذات اتجاه لساني، ولحرص كوهن على أن يكسب شعريته علمية معينة، حتم عليه أن يستثمر المبادىء اللسانية، وقد اقترح ـ كيما تكون الشعرية علماً ـ المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علماً أي مبدأ (المحايثة)، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، فتكون الشعرية محددة بالشكل الشعري بينما تكون اللسانيات متسعة للأشكال اللغوية كافة، إن مبدأ المحايثة يحيل على تحليل علمي ووصفي، مما يؤدي إلى اصطباغ الشعرية بلغة واصفة metalinguistic وبالتالي إهمالها القيمة الجمالية، والشعرية التي تهمل القيمة الجمالية تبرهن ـ كما سبق أن المحنا وحسب تودوروف ـ على عدم جدواها. وإن لغتها الواصفة تفضي إلى تسطيح الشعر.

بيد أن كوهن يعرض تمييزاً بين استهلاك الشعر وعملية تأمله، ويربط هذين الطرفين بطرفين آخرين هما: الجمال والعلم على التوالي. ولكي لا يصمت كوهن أمام الشعر، بل ينزله من تعاليه السامي، ولكي لا يكون تحليله قصيدة ثانية على قصيدة أولى، يختار طريق العلم. فالاستهلاك تذوق، والتأمل معرفة، وينبغي ـ حسب كوهن ـ أن تمارس هاتان العمليتان في حياد مطلق(7).

لنفترض أن كوهن يضع معادلة يرتبط طرفاها ـ من وجهة نظره ـ ارتباطاً ضرورياً، فيرتبط الاستهلاك بالجمال ليكون التذوق جمالياً، ويرتبط ـ كذلك ـ التأمل بالعلم لتكون المعرفة علمية، والمهم أن كوهن لا يبدي أي شك في أن يتداخل المستويان، فالفصل مطلق بين التذوق الجمالي والتأمل العلمي وهذا الفصل يستند إلى النظرة القديمة للقيمة الجمالية، وقد أصبحت القيمة الجمالية مقياساً أساسياً لعلمية الحقائق و القوانين(8).

وبهذا يصبح محتماً تداخل الاستهلاك الجمالي مع التأمل العلمي، ليكون الأول برهاناً على صحة القوانين التي يستنبطها الثاني، فضلاً عن البراهين الإجرائية الأخرىٰ.

إن الشعرية بحاجة إلى فرضية تعقد جدلاً بين القيمة الجمالية في النص الأدبي والقوانين المستنبطة من النص نفسه، وما يبقى هو وسائل البرهنة على التلاحم الضروري بين القيمة الجمالية والقوانين المستنبطة، اختصاراً، بين الجمالية والشعرية. فالحقيقة قائمة في أن مجمل النصوص المحللة في الشعريات عموماً هي نصوص جميلة، غير أن هذه الشعريات لا تناقش الجمالية بوصفها قانوناً يعضد القوانين الأخرى التي يفرزها النصُّ بفعل التحليل.

لقد أجرى كوهن نمذجة typology شعرية بيّنتْ النمط الشعري الذي يبني نظريته عليه، فميز بين ثلاثة أنماط شعرية مستنداً إلى مستويي التحليل اللغوي: الصوتي والدلالي جدولها كالآتي:[9]

السمات الشعرية

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

ويسمي كوهن القصيدة النثرية (قصيدة دلالية) لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعرياً، وللدلالة على أن العناصر الدلالية كافية وحدها لخلق جمالية ما، ويستدل ـ عبر هذه العناية بالمستوى الدلالي ـ على أن قصيدة النثر موجودة شعرياً، على الرغم من أنها تبدو «شعراً أبتر» لإهمالها الإمكانيات الصوتية. ويسمي الصنف الثاني «قصيدة صوتية» لتضمنها الوزن والقافية، في حين أنها ـ دلالياً ـ لا تعدو أن تكون نثراً، فالنثر المنظوم ليس له أي وجود شعري وإنما موسيقي فحسب. أما الشعر فيتحقق عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص، ويسمي هذا (الشعر الصوتي الدلالي) أو (الشعر الكامل)، وهو النمط الذي يبني كوهن نظريته عليه. ومن البديهي أن على الشعر ـ كيما يبلغ تكامله المنشود ـ أن يستنفد كل أدواته، ومن هذه الأدوات، أو بالأحرى أهمها، المستويان الصوتي والدلالي. ويجب ألا يوحي هذا الاستناد إلى (الشعر الكامل) بأن كوهن يضع الوزن مَحَكّاً للتمييز بين الشعر والنثر، فجوهر الاختلاف بينهما واقع على المستويين الصوتي والدلالي على حد سواء، وليس على المستوى الصوتي فقط الذي يحيل على الوزن بوصف هذا الأخير مميزاً أساسياً ـ حسب كوهن ـ للشعر، حيث تتضافر هذه المميزات مع المميزات الدلالية لتحقق الشعر الذي يعتد به كوهن.

إن كوهن يبتعد عن الأدب بمقدار ما يقترب من الشعر، فهو وثيق الصلة بالشعر الذي يعد كل ما عداه نثراً حتى وإن كان نثراً أدبياً، فالشعرية عنده «علم موضوعه الشعر»[10] أي أنها «علم الشعر». كما تطمح نظريته إلى الانضواء تحت ما يسمى بـ (علم الجمال العلمي) ـ على الرغم من أنه يهمل القيمة الجمالية في الشعر ـ الذي يستند إلى رصد الوقائع الخام، وطبقاً

لهذا ينطلق من التصنيف الشائع: الشعر ـ النثر، ليوضح هدف الشعرية الذي يتمثل في «البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن الشعر وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر»[11]، وأولى منهج ـ حسب كوهن ـ هو المنهج المقارن، أي وضع الشعر بمواجهة النثر، ولأن هذا الأخير هو اللغة الشائعة، فيمكن أن نقول أن القصيدة انزياح عنه.

وضمن مقابلة الشعر بالنثر، يشدد كوهن على نمطين من الوظائف اللغوية تعرفان بالتقابل بينهما، الأولى هي الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والثانية عاطفية أو انفعالية، ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة Denotation، بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء Connotation، ويؤكد أن لهما المرجع نفسه ولكنهما تتعارضان على المستوى النفسي، ويؤكد أيضاً أن وظيفة النثر هي المطابقة، ووظيفة الشعر هي الإيحاء، إلا أن كوهن يميز في الإيحاء ـ كونه يشير إلى استجابة عاطفية ـ بين الانفعالات والانفعالات الشعرية، والفرق بينهما ذو طبيعة ظاهراتية، فالحزن الواقعي ـ مثلاً ـ تعيشه الذات وعلى العكس «فإن الحزن الشعري يدرك كصفة للعالم»[12] فالأول ذاتي والثاني موضوعي كونه خاصية للشيء وطريقة للوعي به.

إن نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، بالأحرىٰ، إن لغة الشعر تشذ في استخدامها مبدأً من المبادىء اللسانية، غير أنه ـ في لغة الشعر ـ لا يكتفي بالانزياح، بل لا بد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوىً أعلىٰ، وإلا فإن اللغة المنزاحة، وليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية، تتخطىٰ العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرىٰ.

إن دراسة كوهن تشدد على الجانب الأول (السالب)، أي أنها ترصد الانزياحات فحسب، من دون التطرق إلى الجانب الثاني بوصفه نتيجة، فالشعر ـ طبقاً لنظرية الانزياح deviation ـ. «ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو وكأنه سالب تماماً، أو كما لو كان نوعاً من أمراض اللغة»[13].

ثمة تساؤل ضروري يحدد نظرية الانزياح تحديداً ضرورياً هو الآخر: عن أي نمط من الكلام يحدث الانزياح؟

إن كوهن يعد الشعر منزاحاً عن النثر بصورة مطلقة، فالنثر ـ هنا ـ هو كل استعمال لغوي غير شعري ويشمل ذلك النثر الأدبي، وقد حدد الأسلوبيون قبل ريفاتير Riffaterre

ـ النمط الذي ينزاح عنه الشعر بالاستعمال، بيد أن الاستعمال مفهوم نسبي، وقد عوضا ريفاتير «بما يسميه بالسياق الأسلوبي، فيكون مفهوم النمط العادي مرتبطاً بهيكل النص المدروس، معنى ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ تبرز هي نفسها مستويين اثنين: أحدهما يمثل النسيج الطبيعي وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده»[14].

ولا تعدم نظرية الانزياح أن تجد وجهة نظر مناقضة تماماً لاستراتيجيتها، فإذا كان كوهن J. cohen يرى أن لغة الشعر هي التي تمثل الانزياح deviation، فإن من المنظرين ـ ولا سيما جينيتG. Genette [15] ـ من يناقض هذا التمثيل ليصف لغة النثر والخطابة بالانزياح كونهما يجمدان مسميات الألفاظ ويميتان حيويتها، في الوقت الذي يكون فيه الشعر مصدر حيوية اللغة وفعاليتها المستمرة. ويبدو لي أن وجهة النظر المناقضة غير إجرائية ولا مقنعة، فضلاً عن أنها لا تخلو من ادعاء متحذلق.

وشبيه بالاعتراض السابق، كان لوتمان Lutman قد ميز بين جماليتين، جمالية المماثلة حيث تحدد قيمة الأشكال الفنية بمدى احترامها للقواعد، ويكون كل خرق فيها علامة ضعف، وجمالية المعارضة حيث تتحدد قيم الأشكال والفنان أيضاً بمدى خرقها للقواعد المألوفة، ويشير لوتمان إلى أن هاتين الجماليتين توازيتا عبر التأريخ الإنساني، ويمثل هذا التمييز رداً على نظرية كوهن التي ترى أن القيمة الفنية للشعر تتعلق ـ فقط ـ بخرقه للقواعد[16].

إن تمييز لوتمان ـ كما يبدو لي ـ غير دقيق حينما يتضمن نقداً لنظرية الانزياح عبر تمثيلها الشعر بشكل مطلق، ذلك أن جمالية المماثلة التي يتحدث عنها لوتمان، إن هي إلا اتباع قواعد خارجية توضع بوصفها مبادىء أولية ضرورية لإقامة مذهب أدبي، وبالتالي فإن هذه القواعد لا تتخذ من اللغة ركائزها الثابتة، وإلا فمن السذاجة أن يكون لوتمان قاصداً بجمالية المماثلة اتباع القواعد اللغوية المألوفة، فالمماثلة، إذن، هي احترام القواعد، في حين كان كوهن يعني بالانزياح خرق القواعد اللغوية، أي خرق قواعد داخلية تكمن في النص الشعري نفسه ولا تتعالى عليه كما هو الحال في احترام القواعد المتعالية لجمالية المماثلة.

ومن جانب آخر يبدو من البديهي أن تكون جمالية المعارضة مستندة إلى وقائع، أو بالأحرىٰ مستندة إلى مذاهب أدبية قامت ـ أساساً ـ على نقض الرؤى السابقة عليها سواء أكان هذا النقض على مستوى المبادىء الأولية أم على مستوىٰ الخروق الداخلية. غير أن جمالية المماثلة تخلو من الاستناد نفسه، وإذا كان بعض الكتاب الثانويين قد احترم القواعد التي سُنَّتْ لإقامة مذهب أدبي ـ وليكن الكلاسيكي ـ فالحقيقة، إن المذهب الأدبي نفسه ـ الكلاسيكي على سبيل المثال ـ لم يقم بهم، بل إنه عرف من خلال بعض الكتاب الذين لم يحترموا تلك

القواعد، فالمعروف أن المذهب الكلاسيكي الذي تبلور في فرنسا، كان قد بَرّزَ كتابه الأساسيين (كورنيه ـ راسين ـ موليير) ممن لم يتقيدوا بقواعده نسبياً، وبهذا يمكننا أن نقرر أنه حتى في المذاهب التي كرست احترام القواعد، نعثر على جمالية المعارضة النسبية، وإن نظرة إلى التاريخ الأدبي ـ كما نشأ في الغرب ـ بدءاً من الكلاسيكية وانتهاء بأحدث التيارات الأدبية ومنها السوريالية، تبرز لنا أن هذا التاريخ لم يخل ـ في أي لحظة من لحظاته الأدبية ـ من جمالية المعارضة وأن هذا الطغيان لجمالية المعارضة يعد المسوّغ الأساسي لبلورة مفهوم الانزياح بوصفه شاملاً لجميع التنوعات والتغيرات الأدبية عبر التاريخ، وهو المسوغ ـ أيضاً ـ للتقليل ـ إن لم يكن إلغاء ـ من أهمية جمالية المماثلة.

وترتبط نظرية الانزياح deviation بفكرة الانحراف departure، غير أن هذا الأخير محدود، لأن توجهه نابع من فهم ضيق للأسلوب بما هو ظاهرة فردية مرتبطة بكاتب ما[17].

ولكن الانزياح يبحث عن العنصر الثابت في لغة جميع الشعراء، وعلى الرغم من اختلاف لغاتهم، فالانزياح غير مختص وغير فردي. كما أنه يرتبط بثنائية القاعدة ـ العدول التي انبثقت من البلاغة القديمة وتبنتها الأسلوبية حديثاً.

إنّ مجمل المفاهيم المرتبطة بالانزياح والانحراف والعدول تنضوي تحت تسمية واحدة هي «نظرية البعد»، أي البعد عن النثر من خلال خرق نظامه اللغوي، وقد واجهت نظرية البعد نقوداً عدةً تشمل نظرية الانزياح أجملها كالآتي:

1 ـ يؤخذ على هذه النظرية ـ حسب ريفاتير ـ إهمالها السياق والعلاقات اللغوية المتغيرة من نص لآخر. فالاستعمال المجازي ـ وهو مظهر من مظاهر نظرية الانزياح ـ لا يكون في جميع أحواله ذا خاصية أسلوبية، بل إن ثمة كثيراً من المجازات لا تتوفر على أثر أسلوبي، فتندرج ضمن الاستعمال العادي والمبتذل[18].

2 ـ وحين أولىٰ ريفاتير عناية خاصة بالمعنى، فإنه عكس مواقع حدوث العدول، فحوله من محور الاختيار إلى محور التوزيع. «ولما كان عمل الاستعارة، عند كوهن (وهي مظهر مهم من مظاهر الانزياح) يقع من الكلام على محور الاختيار فيه أي بمقابلتها بما ليست هي منه، كان عدول الكلام الشعري عدولاً يقع علىٰ محور الاختيار أي بمقابلته بما ليس هو منه في المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية»[19].

3 ـ ويشكك ريفاتير في جدوىٰ المعيار الذي يحدد العدول عبره، فالمسألة هنا نسبية، من خلال إشراك القارىء في عملية تحديد العدول، فالقارىء يحدد العدول على وفق ما يعتقد أنه معيار[20].

وقد عوض ريفاتير مفهوم المعيار الذي نقده بنوعي السياق الذي اجترحهما[21]، فيصبح المعيار مطرداً، بينما يدل العدول أحياناً، ولا يدل في أحيان أخرى، وكان ينبغي أن يدل العدول دائماً تبعاً لاطراد المعيار[22].

4 ـ ومما عيب على نظرية البعد تلك المقابلة التي أقامتها بين الدلالة التصريحية والدلالة الإيحائية، على فرض توفر الأولى في النثر وتوفر الثانية في الشعر، والحقيقة أن كلتا الدلالتين متوفرتان في كل من الشعر والنثر[23].

5 ـ لا تفسر هذه النظرية جمالية بعض الأساليب العادية (السهل الممتنع مثلاً) التي لها من الخصائص ـ البعيدة عن الانزياح ـ ما يؤهلها للاندراج ضمن الأساليب الأدبية[24].

إن نظرة شاملة للنقود الموجهة إلى نظرية البعد التي تندرج ضمنها نظرية الانزياح عند كوهن، تبرز جهداً واضحاً لريفاتير ـ المنظر الأسلوبي ـ والصراع هنا ـ في حقيقته ـ إنما هو صراع بين الأسلوبية Stylistics والشعرية، ويبدو لي أن الحافز الوحيد الذي جعل ريفاتير يطعن في نظرية الانزياح هو اعتقاده المطلق بعدم جدوىٰ كل مفاهيم الشعرية وليس مفهوم الانزياح فحسب، فهو يرىٰ أن مفاهيم الشعرية التي تتصف بالتجريد لا تُمكِّن من الكشف عن الخصائص الخصوصية للنص الأدبي، ذلك لأن كل نص أدبي يتضمن خصائصه الفردية التي لا يتقاسمها ـ ضرورة ـ نص أدبي آخر، إن لكل نص ـ حسب ريفاتير ـ مظاهره الأسلوبية التي ينبغي أن تعاين بحياد واستقلال عن النصوص الأخرىٰ.

ولهذا كان ريفاتير باحثاً أسلوبياً مختلفاً، حتى إذا تبنى فكرة الانحراف departure في أسلوبيته، فالانحراف عنده مختلف عن الانحراف عند كوهن على مستوى تحديده في النص فما يميز أسلوبية ريفاتير من شعرية كوهن هو أن الانحرافات الأسلوبية عند ريفاتير يحددها القارىء، في الوقت الذي يكون فيه اللغوي هو المحدد للانحرافات في شعرية كوهن، وقد وصفت كل من شعرية كوهن وأسلوبية ريفاتير بأنهما تجزيئيتان، أي أنهما تهملان البنية الموحدة للنص الشعري، فأسلوبية ريفاتير ترتبط باستجابة القارىء عبر استخدامها لـ (الوسيلة الأسلوبية) لتحديد سمات الأسلوب والأشكال الخاصة[25].

ينبغي الآن توضيح مظاهر الانزياح، يورد كوهن ـ بدءاً ـ مثالاً بسيطاً يدل على عدم ملاءمة المسند للمسند إليه: «الإنسان ذئب لأخيه الإنسان»[26]. إن عدم الملاءمة يكمن في أخذنا المعنى الحرفي لـ (ذئب) أي (حيوان) لكن هذا المعنى الأول يحيل على معنى ثان هو الإنسان الشرير ويوضح هذا بالمخطط الآتي حيث يرمز للدال بـ (د) وللمدلول بـ (م):

د ←——— م ١ ←——— م ٢

إن العلاقة بين م 1 و م 2 متغيرة وتنتج أنواعاً من المجازات، فعلاقة المشابهة تنتج الاستعارة، وعلاقة المجاورة تنتج الكناية، وعلاقة الكلية أو الجزئية تنتج المجاز المرسل. ولكن كوهن يوظف الاستعارة في عمله باستعمالها الشائع «حيث تشير إلى جنس صور تغيير المعنى»[27]، وقد كان كوهن ينطلق ـ في الأساس من مسلمة ترىٰ أن الشعر مجاز، وبالتحديد استعارة، ويبدو أنه يقصر الاستعارة على مجال الشعر، وهذا اختزال تنظيري ـ تطبيقي غير مسوّغ.

إن الجملة ذات الانزياح تقتضي بنفسها الانتقال من م 1 إلى م 2 لاستعادة الملاءمة، فالمدلول الأول يجعل الكلمة منافرة، و «الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب على هذه المنافرة. إن الانزياحين متكاملان وذلك لأنهما لا يتحققان في نفس المستوى اللغوي. المنافرة تعتبر خرقاً لقانون الكلام. إنها تتحقق على المستوى السياقي، والاستعارة خرق لقانون اللغة تتحقق على المستوى الاستبدالي»[28]، وكانت البلاغة القديمة لا تميز بين الانزياح السياقي والانزياح الاستبدالي، بل اكتفت بتسميتهما (صورة). ويبدو لي أن عدم تمييز البلاغة القديمة بين الانزياحين أمر بديهي، ذلك أن إمكانية التمييز بينهما لم تتحقق إلاّ في إطار اللسانيات السوسيرية، وإذا ما شئنا التحديد، فإن التمييز بينهما لم يتحقق إلاّ بالاستناد إلى التمييز السوسيري بين اللغة Langue والكلام Parole، فالانزياح السياقي الذي هو منافرة تخرق قانون الكلام إنما استند إلى مفهوم الكلام عند سوسير بوصفه الانجاز الفردي أو بوصف الانزياح السياقي منافرة تحدث فيما هو مكتوب أو مقول أو فيما هو حاضر، أما الانزياح الاستبدالي فلم يميز إلاّ بالاستناد إلى مفهوم اللغة عند سوسير بوصفها الذخيرة الذهنية أو بوصف الانزياح الاستبدالي حدث في هذه الذخيرة الذهنية أي فيما هو غائب يستبدل به الحاضر.

يحدث الانزياح السياقي إذن، في مستوى الكلام وبأنماط متعددة كالقافية والحذف أو النعت الزائد والتقديم والتأخير، أما الانزياح الاستبدالي فيحدث في مستوى اللغة كالاستعارة وتهدف الانزياحات السياقية ـ حسب كوهن وضمن جدليته الانزياحية ـ إلى «استثارة العملية الاستعارية»[29] أي أن الانزياحات السياقية ثانوية إذا ما قورنت بالانزياح الاستبدالي والاستعارة ـ تبعاً لذلك ـ هي الانزياح الرئيسي والضروري والمفضَّل، وإذا ألمحنا ـ فيما سبق ـ إلى أن كوهن تجاوز البلاغة القديمة بالاستناد إلى اللسانيات السوسيرية بتمييزه بين المستويين الانزياحيين السياقي والاستبدالي، فإنه ظل أسير بعض مسلماتها، وبالتحديد فإن موقفه في

تفضيل الانزياح الاستبدالي على الانزياح السياقي، أي تفضيل الاستعارة على كل ما عداها، هو الموقف نفسه الذي وقفته البلاغة القديمة من الاستعارة وتفضيلها على كل ما عداها.

ويوضح كوهن درجة انزياح حرجة إذا ما تُجوزت كفّت لغة الشعر عن أن تكون دالة، ودخلت باب اللامعقول. ولقد كان كوهن حذراً بإزاء الشعر السوريالي كونه يتجاوز تلك الدرجة الحرجة، كما أنه وضع مثالاً للانزياح الذي لا يتجاوزها، وهو الانزياح الذي يحدث في البنية الصرفية والتركيبية للغة، حيث يتحقق فيها تنافر الروابط المعجمية، وأنه ما تحدث عنه ياكوبسون في (شعر النحو ونحو الشعر)، وهو الابتعاد عن التركيب الذي يعيّن الكلمة وتعلقها بأخرى في العمل الأدبي، ومن أمثلة الانزياح النحوي «القلب أو الانزياح عن القاعدة التي تمسّ ترتيب الكلمات»[30].

إن كوهن يسمي الانزياح السياقي «منافرة»، ويقع ضمنه الانزياح الإسنادي الذي يتمثل في عدم ملاءمة المسند للمسند إليه، أي ثمة (منافرة) بينهما، إن هذا هو ما يسميه كوهن ـ أحياناً ـ اللانحوية Ungrammaticalness ذلك أنّ الإسناد predication هو أحد الوظائف النحوية، وإذا ما خرقت هذه الوظيفة النحوية فإن نقصاً يحصل في نحوية الخطاب الشعري نفسه.

إن مفهوم اللانحوية Ungrammaticalness أو المنافرة الدلالية أو ـ اختصاراً ـ المنافرة ـ حسب كوهن ـ يتمثل في أن النحو يسند أدواراً معينة للكلمات، وبهذا لا بد للكلمات ـ في السياق ـ من أن تنجز هذه الأدوار حسب طبيعة البنية النحوية ذاتها في لغة ما، فتنجز ـ حسب هذا ـ كل كلمة وظيفتها داخل النظام اللغوي، ويبدو واضحاً أننا نبين مفهوم اللانحوية من خلال النحوية، أي من خلال المفهوم المقابل لها، وبهذا تصبح اللانحوية تعجيز الكلمات عن إنجاز تلك الوظائف التي يسندها النحو إليها والتي تتحقق على مستوى الإسناد predication والتحديد determination وغير هذه المستويات.

إن اللانحوية تؤدي إلى تغيير المعنى طالما أنها تتصل بالإسناد ـ حسب كوهن ـ غير الطبيعي والذي يؤدي إلى منافرة هي التي تفرض معنى آخر، ويحاول ريفاتير أن يعمم هذه القضية ليمحور اللانحوية حول المحاكاة، فالأنماط اللامباشرة التي يستخدمها الشعر «نقل المعنى displacement ـ تحريفه distortion ـ إبداعه Creation»، تهدد التصوير الأدبي للواقع، وقد يحرف التصوير (مثل التفاصيل المتناقضة)، وقد يصدم القارىء ويخالف توقعاته.

إن اللانحوية ـ حسب ريفاتير ـ تدمج في نظام جديد بعد تشويه التصوير الأدبي للواقع، نظام يخلق نسقاً جيداً للعبارات، ومن هنا تتجلى وظيفة اللانحوية في تغييرطبيعة

العبارات، بانتقالها من مستوىٰ المحاكاة إلى مستوىٰ أعلى للدلالة[31].

«إنّ أي لا نحوية ضمن القصيدة هي إشارة نحوية في مكان آخر، أي إنها تنتمي إلى نظام جديد»[32].

فاللانحوية المحددة بمستوى المحاكاة توحَّدُ في نظام آخر، والوظيفة الجديدة لها هي تغيير طبيعة معنى القصائد، فهي تعبر عن مكونات لشبكة مختلفة من العلاقات وهي التي تنقل العلامات من مستوىً معين في الخطاب إلى مستوىً آخر، ويصبح ـ حسب هذا ـ النقلُ عضوَ النظامِ الأكثر تطوراً بوصفه مغيراً وظيفياً[33].

أما على المستوى التركيبي، فإن ثمة انزياحاً يحدث في ترتيب المتوالية الشعرية، إن هذا الانزياح يسمى ـ بديهياً ـ الانزياح التركيبي والذي يمثل نوعاً من أنواع الانزياح السياقي الذي يحدث على مستوى الكلام بمفهومه السوسيري، ويمثله التقديم والتأخير، فقوانين الكلام تقتضي ترتيباً معيناً للوحدات الكلامية، فيما يقوم التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب وإشاعة فوضى منظمة ـ إنْ صحَّ الوصف ـ بين ارتباطات تلك الوحدات.

أما على المستوىٰ الصوتي، فإن الانزياح يتمثل في القافية والتجنيس، وإذا كانت قابلية فهم الرسالة اللغوية معتمدة على سلبية الفونيمات فإن القافية والجناس يخرقان مبدأ السلبية، فيحولان الاختلاف الذي تتوفر عليه فونيمات اللغة إلى تشابه مطلق أو مقيد، ومن هنا تشوش الرسالة من خلال توفر مدلولات مختلفة ذات دوال متشابهة، والدوال المتشابهة تؤدي إلى تجانس صوتي ويقتضي التجانس الصوتي تشابهاً معنوياً إلى حد ما، لكن القافية والجناس اللذين يوفران تجانساً صوتياً، لا يوفران تشابهاً معنوياً كما هو مفترض، لا من قريب أو بعيد، بل ـ على العكس ـ ربما تُمعن القافية في الخرق فتؤدي ـ عبر تجانسها الصوتي التام ـ إلى تضادٍ معنوي تام أيضاً.

إن الانزياح علىٰ المستوىٰ الصوتي مقنن وصارم، ويوجد ـ بصرامة أقل ـ على المستوىٰ الدلالي انزياح موازٍ للانزياح الصوتي، فالشعر ـ بديهياً وطبقاً لهذين الانزياحين ـ نوع وثيق الصلة باللغة، والشعرية هي أسلوبية هذا النوع، وكون الأسلوبية علم الانزياحات اللغوية تصبح الشعرية بمثابة علم الانزياحات اللغوية في النوع. من هنا يسمح بتكون الشعرية علماً كمياً، وذلك بتشارك الأسلوبية والإحصاء بوصف هذا الأخير علم الانزياحات عامة «فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس، إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر»[34] و «يكون الأسلوب الشعري هو متوسط انزياح مجموع القصائد، الذي سيكون من الممكن نظرياً الاعتماد عليه

لقياس معدل شاعرية أية قصيدة كيفما كانت»[35].

هكذا يحاول كوهن أن يبرهن على مشروعية ربط الشعرية بالإحصاء في إطار علاقة هي خاتمة المبحث. لقد حاول كوهن أن يبرهن على فرضية hypothesis تتلخص في أن الشعر يتطور ـ حتمياً ـ عبر العصور، وذلك من خلال الإحصائيات، حيث وجد أن الانزياحات تزداد كمياً كلما تقدمنا في التاريخ (من الكلاسيكية إلى الرمزية مروراً بالرومانسية)، ولم يكن لهذا التصور أن يقوم في ذهن كوهن لولا أنه بدأ تاريخ الشعر الفرنسي بالكلاسيكية. وبالضبط بالشعراء الدراميين الذين عملوا نسبياً ضمن أطر محددة، ويبدو أن هذه المصادرة ليس لها ما يسوغها، حيث كانت ـ في القرن السادس عشر ـ مذاهب شعرية قائمة بذاتها (شعراء التروبادور وشعراء الباروك)[36]، كما أن بعض المقارنات الإحصائية لم تكن ذات نتائج دقيقة، فقد رصد ـ فيما يتصل بنثر بلزاك مثلاً ـ ثلاثة عشر نعتاً حشوياً في كل مئة نعت، وتمثل جوهر الاعتراض في أنه من الممكن عدُّ «مقاطع الربط التي يستخدمها الراوي هي وحدها المقاطع المعبرة عن أسلوب الكاتب، هذا إذا لم يلجأ الكاتب ـ أحياناً ـ إلى عزل سارده عن ذاته، وجعله كامل المسؤولية أمام أقواله، وهي إمكانية متاحية دائماً لأي كاتب روائي»[37].

كذلك لا يمكن الاستناد إلى النتائج الاحصائية نظراً لعشوائية اختيار العيِّنة، ولا سيما في المادتين الأدبية وغير الأدبية اللتين يرصدهما كوهن، فالكم الهائل من الشعر والنثر الأدبي والعلمي الذي حصرته شعرية كوهن لا يتناسب والمادة المطبقة فعلاً في شعريته. فضلاً عن إمكانية التلاعب في اختيار العينة (المادة المطبقة) بغية إثبات الفرضية المطروحة.

وقد وصفت الطريقة الإحصائية بأنها واقعة «ضحية لاتجاهين: فمن الجهة الأولى، يخلط الإحصائيون غالباً بين الكم والنوع، ولم ينجحوا حتى يومنا هذا، في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين. ولهذا السبب، شكلت تحليلاتهم، عموماً، جداول حزينة من العوامل والانزياحات العددية لا يظهر معناها، وإذا ظهر كان مفرطاً وساذجاً في نظر كل أولئك الذين يكرهون أن يقننوا القيم الجمالية في مجرد علاقات كمية»[38].

وأعتقد أن كوهن قد حل الجهة الأولى، فحدد العلاقة بين مستوى الكم ومستوى الكيف من خلال تحول الكم جدلياً إلى كيف، فالتراكم الكمي لأي نوع من أنواع الانزياح يطرح كيفية خاصة يتشكل حسبها النص الشعري، غير أن العينة المختارة ـ وهذا تكرار ضروري ـ في النظام الاحصائي لا يسوغ الكيفية التي يظهر عليها النص، نظراً لعشوائيتها ـ كما أسلفت ـ ونظراً لمحدوديتها كذلك.

المبحث الثاني: شعرية الفجوة: مسافة التوتر

تستند شعرية أبو ديب في مفهوم الفجوة: مسافة التوتر بدءاً إلى مفهومين نظريين هما: العلائقية والكلية، فالشعرية «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرىٰ لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[39]. ويوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنه ضروري، فالشعرية تحدد بوصفها بنية كلية، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة، فنستنبطها من الوزن أو القافية أو التركيب.... إلخ، ولهذا فالتحديد، هنا، تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة. وقد صرح أبو ديب أن شعريته شعرية لسانية، فهو يعتمد ـ في تحليلاته ـ على لغة النص أي مادته الصوتية ـ الدلالية، مبتعداً ـ بذلك ـ عن الوسائل التي لا تخضع للنقد في مستواه الآني، منها وسائل ربط الشعرية بالطقوس والأسطورة والموسيقى، أو ربطها بعقد القمع والجنسية Sexuality كما هي عند فرويد ويونغ، أو ربطها بالحس الديني كما يرى نيتشة. أن كل شعر ذو منشأ ديني. إن البحث في الشعرية ـ حسب أبو ديب ـ هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية، والتشكيلية (morphological). وعلى الرغم من التصور السابق الذي يحصر كشف الشعرية في مجال البنيات اللغوية، إلا أن أبو ديب يؤكد ـ في تطبيقاته بالذات ـ أن المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير مقتصرة على البنيات اللغوية، فمن الممكن والمشروع أن تكون المكونات «مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام»[40]. وإن هذا التقرير الأخير يضعنا بإزاء شعرية غير لغوية، على الرغم من أنها تعاين عبر لغة النص نفسه، غير أن كل البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تعد زيادات نصية غير متعلقة بخصوصية النص اللغوية، وربما تكون قد أوقعت أبو ديب في تناقض محير، بين اجتزائية مخلة بمفهوم الشعرية، وشمولية لهث وراءها أبو ديب ولم يُطَوِّعها كما سيتضح لاحقاً. ويكمن التناقض في الاعتداد بالنص، والنص فقط، بوصفه المادة الوحيدة التي تمكّن من تجلية الشعرية عبر اللغة التي تتركب ـ على نحو خاص ـ في النص. ومن ثم ضعف هذا الاعتداد، والتحول إلى معالجة بنيات رؤيوية وصولاً إلى شمولية كانت المطمح الكبير لـ (أبو ديب) في أن يضفيها على مفهومه ولو استدعىٰ ذلك تشابكاً غير منظم لمفاهيم مستمدة، وخلطاً للغوي بالرؤيوي، أي خلطاً للفيزقي بالميتافيزيقي. على الرغم من أنه

يؤكد أن الشعرية «خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية»[41].

ينظر أبو ديب إلى الشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية ككل ويحدد هذه الفجوة: مسافة التوتر «بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسون «نظام الترميز» (code) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي:

1 ـ علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، لكنها،

2 ـ علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي ـ تحديداً ـ لا متجانسة لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس»[42].

إن التحديد البدئي الذي يطرحه أبو ديب لمفهوم الشعرية، وكذلك لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر، يحيل ـ من طرف معين ـ على مفهوم الانزياح عند جان كوهن، وذلك عبر تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية، غير أن أبو ديب ـ ومن خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر ـ يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، فليس النثر معياراً للشعر، إنهما أصلان متوازيان «سوِيّان معياريان»، إن ما يُلغى هنا ليس فقط المفاضلة القيمية بين الشعر والنثر، وإنما يلغى مفهوم «الأصل ـ الانحراف». النثر بما هو أصل والشعر بما هو انحراف عن هذا الأصل، وهنا يتمثل التقاء أبو ديب مع تودوروف في نقد الأخير لجان كوهن الذي ميز بين الشعر والنثر طبقاً لمفهوم الانحراف، ولم يميز بين الشعر واللاشعر، ذلك أن كلاً من الشعر والنثر ينضويان تحت خيمة الأدب. إن ما يؤكد عليه أبو ديب من خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر (فالفجوة تميز الشعرية تمييزاً موضوعياً لا قيمياً وإن خلوَّ اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم»[43]، وما يعنيه أبو ديب بالقيمة الموضوعية هو القدرة على خلق بنيات فكرية أو رؤى متميزة.

وحين يلغي أبو ديب معيارية النثر أو يلغي مفهوم ـ الأصل ـ الانحراف، فإن جوهر إحالة مفهوم الفجوة: مسافة التوتر على مفهوم الانزياح عند كوهن لا يتزحزح، بإطلاق ـ عن مشروعيته، فإن ثمة نمطاً من الانحراف يبقى كامناً في صلب عمل أبو ديب وقد أشار أبو ديب نفسه إلى هذا النمط وحدده بـ «إن نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدراً للشعرية هو الانحراف الداخلي: أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلاً: دلالياً، أو تصورياً، أو فكرياً، أو تركيبياً، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتير من لا نحوية في

النص»[44]. وأكثر من ذلك إشارة إلى تشابه المفهومين (الفجوة: مسافة التوتر ـ الانزياح) هو جعل الانزياح بمفهومه العام خالقاً للفجوة: مسافة التوتر، ذلك. «أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق لما أسميه (أبو ديب) الفجوة: مسافة التوتر»[45].

إن الخروج بالكلمات عن طبيعتها هو انزياحها عن هذه الطبيعة الأليفة، الأمر الذي يؤدي ـ حسب أبو ديب ـ إلى «كسر بنية التوقعات»، ويذكر هذا بما يسميه ياكوبسون «تابل الشعرية» ويضعه تحت تسميتي: «التوقع الخائب» و «الانتظار المحبط»[46]. ومن المناسب ـ حسب التذكر السابق بياكوبسون ـ أن نشير إلى أن ثمة صلة تربط بين أبو ديب وياكوبسون وكذلك كوهن ـ لكون شعرياتهم ذات اتجاه لساني ـ هي بحث أبو ديب ـ ضمن إطار مفهوم الفجوة: مسافة التوتر ـ عن العلاقات بين المكونات الأولية للنص باستخدام المحورين اللسانيين: المحور الاستبدالي paradigmatic ويترجمه أبو ديب إلى المحور المنسقي، والمحرو السياقي Syntagmatic ويترجمه إلى المحور التراصفي، إلا أن أبو ديب يشير إلى أن الخيارات في المحور الاستبدالي لانهائية، أما عند ياكوبسون فهي محددة، ويعزو هذا التوسيع في الخيارات إلى اختلاف موضوعيهما. فالمحور الاستبدالي حسب ياكوبسون ـ يصف بنية اللغة في استخدامها العادي، ولهذا فالخيارات محدودة، أما المحور الاستبدالي ـ حسب أبو ديب ـ فيصف بنية اللغة الشعرية، ولهذا فالخيارات لا نهائية. كما أن المحور السياقي يفترض ـ مثلما هو الحال في المحور الاستبدالي ـ سلسلة من الخيارات وصولاً إلى التأليف Combination ضمن قواعد الأداء اللغوية[47].

ويستثمر أبو ديب مفهوم الوظيفة الشعرية poetic function لياكوبسون[48]، ويتأكد ذلك من خلال تكون الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار Selection ـ وهو المحور الذي بنى عليه ياكوبسون، مع محور التأليف، نظريته في الشعرية ـ اختيار على المحور الاستبدالي واختيار على المحور السياقي.

وعلى مستوى التطبيق، يبدو ـ من البديهي ـ أن النص أكثر تمسكاً بمكامن شعريته من أن يبسطها حال الممارسة النقدية، وتلك هي المتاهة التي ينبغي تجاوزها بالغوص في النص نفسه، وبصورة شمولية، وليس بمحاولة اجتزائية تسهل الإجراء، وتجترح المقولة النقدية من دون تتبع لبنية النص على مستوياته المختلفة.

وربما تبدو تطبيقات أبو ديب مجتزأة، وهذا «الاجتزاء يناقض مهمة النظر إلى الشعرية

بكونها (خصوصية علائقية..) وتبقى القراءة ناقصة لأن العلاقات منكشفة بين جزيئيات»[49].
ولا يبدو لي الرأي السابق سديداً تماماً، فتطبيقات أبو ديب المجتزأة تحقق كفاية إجرائية من خلال ممارستها على مستويات مختلفة: صوتية وإيقاعية وتركيبية وتصورية... إلخ. وبهذا تكتسب التطبيقات المجتزأة شمولية على صعيد آخر، غير مرتبط بنص واحد، وإنما بنصوص عدة، ذلك أن أبو ديب لا يحاول أن يبرهن على شعرية نص واحد يتخذه موضوعاً رئيساً لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر، بل إنه يحاول أن يعضد مفهومه بتطبيقات عدة تحقق له المستويات التي تنطوي عليها الفجوة: مسافة التوتر، وطبقاً لهذا المنظور ينكشف وهم التطبيق الاجتزائي بالنظر الدقيق إلى كتلة التطبيقات الملتحمة مع بعضها البعض، فضلاً عن أن أبو ديب كان قد حلل نصاً كاملاً على الرغم من قصره، إلا أنه توفر على مستويات متعددة تحققت عبرها مظاهر عدة للفجوة: مسافة التوتر.

وبصدد التطبيقات ـ أيضاً ـ فإن أبو ديب يشير[50] إلى تشابه بعض تحليلاته مع تحليلات بعض النقاد، فيستعرض تحليل لوتمان Lotman في كتابه: (بنية النص الفني) لنص شعري لتجوتشيف Tjutcev، حيث يقوم هذا التحليل على ضم مجموعتين دلاليتين غير قابلتين للضم أصلاً، وهذا النمط من التحليل شبيه بما قام به من تحليل لنص أدونيس «فارس الكلمات الغريبة».

يذكّر أبو ديب بالمحاولات التي سبقته في تصوّره للشعرية ويجملها كالآتي[51]:

1 ـ نظرية النظم الجرجانية.

2 ـ مبادىء النقد الجديد ـ ريتشاردز.

3 ـ أصحاب النقد الجديد.

وعلى مستوى المحاولات البنيوية:

1 ـ الشعرية لتودوروف.

2 ـ بنية النص الفني ـ يوري لوتمان.

3 ـ سيميوطيقا الشعر ـ ريفاتير.

4 ـ مفهوم الوظيفة الشعرية ـ ياكوبسون.

5 ـ اللغة الشعرية ـ موكاروفسكي.

6 ـ العملية الاستعارية من حيث هي تعرف وخيال وشعور ـ بول ريكور.

لنعرف الآن ـ بالمنابع الأساسية للفجوة: مسافة التوتر، حيث تشكل هذه المنابع المظاهر التعبيرية، وتحولات الفجوة: مسافة التوتر نفسها، وتنطوي هذه المنابع على تمظهرات عدة هي إجمالاً:

1 ـ التمظهر الذي ينتج عن طريق محور الاختيار في توظيفه في المحورين السياقي (التراصفي) والاستبدالي (المنسقي).

2 ـ التمظهر الذي ينتج من الإقحام Juxtaposition الذي هو «وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة»[52]، ومن الملاحظ أن مجال البحث عن الشعرية من خلال الإقحام هو البحث في شعرية الأشياء أو التصورات لاشعرية الكلمات، أو بتعبير أدق، شعرية «تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات»[53]. وهذا المظهر هو الذي يوسع من إطار شعرية أبو ديب ليخرج بها من إطارها اللساني الصرف.

3 ـ التمظهر الذي ينتج من التضاد اللغوي والرؤيوي.

4 ـ التمظهر الذي ينتج من خلال استثمار مفهومي تشوسكي للبنية السطحية Surface structure والبنية العميقة deep structure، وتكون الشعرية متناسبة طردياً مع درجة خلخلة البنية السطحية بالنسبة إلى البنية العميقة، ويلاحظ أن أبو ديب يوسع مفهومي البنيتين السطحية والعميقة من المستوىٰ اللغوي إلى المستوىٰ الدلالي والإيقاعي والتصوري والموقفي.

5 ـ التمظهر الذي ينتج عن الانفصاح Split بين الكلام (الشعر متحققاً) واللغة، وبين القصيدة (الشعر متحققاً أيضاً) والشعر بوصفه بنيات وأسساً شعرية لا متحققة. ويتمظهر الانفصام كذلك في تغير موقع النص من زمن إلى آخر، أو تحول نظام علاقات النصوص، أو من خلال الافتراق الذي يحدث بين العلامة Sign والشيء object.

6 ـ التمظهر الذي ينتج من خلال الموقف الثوري الذي يتسم بالرفض وبمحاولة تغيير العالم.

7 ـ التمظهر الذي ينتج من خلال الموقف الفكري المستنبط من نظرة شمولية إلى النص.

8 ـ التمظهر الذي ينتج من خلال العصابية، حيث ترصد مسافة التوتر بين الجنون والعقل، وبين الفنان والآخر السوي وبين الفنان والآخر المجنون. وعلى هذا المستوىٰ من التمظهر

يحدث نقل مسافة التوتر من النص إلى مؤلفه.

9 ـ التمظهر الذي ينتج من خلال فضاء النص ـ المتلقي، ولا يسهب أبو ديب في تناول هذا المنبع، بل يرجئه إلى مجال آخر.

10 ـ التمظهر الذي ينتج من خلال رصد الثنائيات الضدية التي تنتظم في قطبين يفرزان توتراً ما، وعلى المستويات الصوتية والإيقاعية والدلالية والتركيبية، فضلاً عن مستوى التجربة.

11 ـ التمظهر الذي ينتج من خلال رصد ثنائية الحضور والغياب، وربطها بالمحورين السياقي والاستبدالي.

12 ـ التمظهر الذي ينتج من خلال التغريب، ذلك المفهوم الذي قدمه الشكليون الروس، والذي يعد الأدب ـ عبره ـ تجديد نفسه من خلال خلق فرادة معينة وتغير فيما بين النص ومرجعه، وبين النص والنصوص الأخرى.

13 ـ التمظهر الذي ينتج من خلال الصورة.

14 ـ التمظهر الذي ينتج من خلال الانحراف.

15 ـ التمظهر الذي ينتج من خلال التحول transformation ، حيث يوسع أبو ديب مفهوم تشومسكي من المستوى اللغوي إلى المستوى الثقافي والعلاقة بين الأنا والآخر. وبهذا يكون أقرب إلى الدراسة الانثروبولوجية.

إن من المهام المنوطة بهذا البحث، كشف الارتباط الخفي بين نظرية الانزياح عند كوهن ومفهوم الفجوة: مسافة التوتر، وإذا ما وضع أبو ديب نمطاً من الانحراف ضمن تمظهرات الفجوة: مسافة التوتر، فإنه لا يضع كوهن ضمن تقديره بالمحاولات التي سبقته في وضع شعرية للخطاب الأدبي ومنه الشعري.

ربما لانعدم أن نجد ـ حتى على صعيد التسمية لنظرية أبو ديب ـ إحالة ما على بعض الباحثين الغربيين، وإنني ـ إذ أرصد هذه الإحالة وغيرها على المستوى المفهومي ـ لا أنوي الغض من الجهد النظري ـ التطبيقي الذي وضعه أبو ديب من أجل ترسيخ دعائم نظريته، فضلاً عن أنه يشير مرات إلى تشابه نظريته مع نظريات أخرى لباحثين غربيين على مستويي التسمية والمفهوم، ولكنه لا يشير إلى كوهن ونظريته في الانزياح، ويحاول ـ كذلك ـ أن يجلي امتياز نظريته على النظريات الأخرى. وطبقاً لما سبق، فإن هنريش بليث يرى أن «حدوث الصور يؤدي ـ حسب جينيت ـ إلى (فجوة). إن روح البلاغة كلها كامنة في الوعي بـ (الفجوة) ممكنة بين اللغة الواقعية (لغة الشاعر)، ولغة محتملة (التي يحتمل أن يستعملها التعبير البسيط

والعام)، تلك الفجوة التي تكفي أن تقوم في الذهن لكي يتم تحديد فضاء للصورة. المفارقة بين الاستعمال المحتمل (غير الصوري) والاستعمال المحقق (الصوري) للغة تخلق فراغاً»[54]. كما نعثر على لفظة (الفجوة) عند ولفغانغ ايزر Wolfgang Iser ـ كما يشير أبو ديب نفسه ـ في وصفه لعملية التلقي حين يقول: «عندما يملأ القارىء (الفجوات) يبدأ التواصل، فالفجوات تؤدي وظيفتها كمحور تدور حوله علاقة النص ـ القارىء بأكملها»[55]. وثمة موضع ثالث ترد فيه لفظة الفجوة، ويتمثل هذ الموضع في إشارة أبو ديب إلى التشابه بين مفهوم الفجوة: مسافة التوتر، وبين تصور بول ريكور في كتابه: «العملية الاستعارية من حيث هي تعرف وخيار وشعور»، ويورد تعليق ريكور على مسألة نقل المعنى في الاستعارة، ذلك التعليق الذي ترد فيه لفظة (الفجوة): «إنه ـ يقصد ريكور نقل المعنى في الاستعارة ـ ليس إلا هذه الحركة أو النقلة في المسافة المنطقية، من البعيد إلى القريب. إو (للفجوة) المتضمنة في بعض النظريات الحديثة للاستعارة، بما فيها نظرية ماكس بلاك Max Black تتعلق بالضبط بالابتكار الملائم لهذه النقلة»[56]. وينوه أبو ديب إلى مفهوم (التنافر الدلالي) لدى ريكور، ويورد قول الأخير: «من أجل أن تقوم الاستعارة ينبغي على المرء أن يستمر في تمييز اللاتلاؤم السابق من خلال التلاؤم الجديد»[57]، والهدف من اقتباس النص السابق لريكور هو أنه يشكل ارتباطاً لما يورده أبو ديب في مفهوم الفجوة: مسافة التوتر أو في تعريفها بالضبط حين يصور الانتقال من اللاتجانس إلى التجانس.

ويربط أبو ديب نظرية ريكور في الخيال بمفهوم الانفصام الإشاري referent split عند ياكوبسون المعبر عنه من خلال الوظيفة الشعرية للغة، ومن ثم يواشج بين نظرية الخيال والانفصام الإشاري بوصفها مظهراً من مظاهر الفجوة: مسافة التوتر، على الرغم من اختلاف المصطلحات.

لقد سبق القول أن التشابه بين نظرية الانزياح ونظرية الفجوة: مسافة التوتر ليس مطلقاً، بل إن ثمة مظاهر انزياحية في صلب نظرية الفجوة: مسافة التوتر، وإذا كان البحث الراهن ينتدب نفسه لمقارنة موضوعية، فينبغي ـ أولاً ـ رصد التمايزات بين النظريتين:

1 ـ إن كوهن يضع مقابلة بين الشعر والنثر، ويصف الشعر بأنه ضد النثر، ولهذا فشعرية كوهن مختصة بالشعر أي أنها (علم الشعر)، بينما يضع أبو ديب مقابلة بين الشعر واللاشعر، فهو يبحث في شعرية الخطاب الأدبي، ويقود هذا إلى أنه لا يشترط الوزن والقافية في النصوص التي حللها، على عكس كوهن، الذي اقتصر تحليله على القصائد الموزونة المقفاة. إن كوهن يستخدم كلمة (النثر) بمعنى اللغة غير المنظومة حتى إذا كانت هذه اللغة مما يصنف إلى (قصيدة النثر) أي حتى إذا كان النثر شعرياً. وبهذا يحصر تحليلاته في القصائد المنظومة، وتلك

ضرورة منهجية يراها كوهن لكي تكون الدراسة منسجمة في موادها الأساسية.

2 ـ يدرس كوهن النص الشعري في علاقاته الداخلية فقط، أي أنه يعالج النصوص من منظور محايث، ويهمل المنظور الرؤيوي والنفسي والاجتماعي، أي أنه يهمل علاقات النص بما هو خارج عنه. في حين يعد أبو ديب دراسة علاقات النص الخارجية أمراً ضرورياً، وحيث تشكل مع دراسة علاقات النص الداخلية استكمالاً للدراسة، فالعلاقة بينهما جدلية، لا علاقة نفي أو نقض.

إن إهمال المنظور الخارجي المتواشج مع النص لا يعني أن كوهن يلغي مشروعية التناول النفسي ـ مثلاً ـ أو الاجتماعي أو الأيديولوجي للأدب، ولكنه يجردها من الأهلية الجمالية التي تدعيها. في حين يحاول أبو ديب أن يستنبط الفجوة: مسافة التوتر من التصورات في النص، وهذه التصورات لا بد من أنها تحيل على واقع خارج النص الأدبي، بمعنى أن أبو ديب يحاول أن يستنبط لاشعرية الشعر والنثر فحسب، بل إنه يعاين شعرية الأشياء، تلك التي طالما نبذها كوهن في نظريته، ونبه على عدم صلاحيتها مراراً.

3 ـ إن الانزياح مفهوم نظري متعلق ـ فقط ـ باللغة، أما مفهوم الفجوة: مسافة التوتر فهو مفهوم أشمل، إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة: مسافة التوتر.

4 ـ إن شعرية كوهن شعرية لسانية خالصة تستند إلى معالجة الشعر بوصفه لغة فحسب، ولهذا، فالشعر ـ حسب كوهن ـ لا يترجم أبداً، فلكل لغة خصوصيتها، في حين لا تنقل الترجمة تلك الخصوصيات، بل تكتفي ـ وهذا بمقدورها أن تفعله ـ بنقل الدلالة فقط. بينما تشمل الفجوة: مسافة التوتر التصورات والأشياء، ولهذا، فثمة مشروعية في ترجمة القصائد والكشف عن شعريتها تصورياً، فنجد محاولات في تناول نصوص شعرية من لغات أجنبية، يحللها أبو ديب انسجاماً مع منطلقه. ولا يعني هذا أن كوهن لا يؤمن بتحليل نصوص أجنبية في صلب البحث عن الشعرية، لكن مفهومه النظري لا يطيق ذلك التحليل، فهو يرى أنه ـ لكي تؤسس شعرية أدبية جديرة بتسميتها ـ لا بد من تناول تحليلي لقصائد من لغات مختلفة أو ثقافات متنوعة، ولكنه يحصر تحليلاته بالشعر الفرنسي فحسب، نظراً لطبيعة مفهوم الانزياح.

تضعنا هذه التمايزات بإزاء تمظهرات للفجوة: مسافة التوتر لا تصلح تجلية الارتباط بينها وبين مفهوم الانزياح، غير أن التمظهرات الكثيرة لها توفر ما نسعى إليه. إن أبو ديب يدعو إلى قراءة «تاريخ الشعر ـ وتاريخ الأدب بشكل عام ـ باعتباره تاريخ الفجوة: مسافة التوتر وتطورها

من الكلاسيكية إلى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة»[58] وفي ضوء تلمس الخيوط الخفية بين مفهومي أبو ديب وكوهن، نرى أن كوهن كان قد قام بهذه القراءة التي تدعو إليها أبو ديب مخصصة في الشعر الفرنسي بطبيعة الحال. أن تتبع الانزياح في مراحل الشعر الفرنسي المختلفة، بدءاً من الكلاسيكية ومروراً بالرومانسية ووصولاً إلى الرمزية، وتناول ـ إلى حد ما ـ بعضاً من الشعر السريالي، يشير بنفسه إلى أن المعالجات كانت على المستوىٰ اللساني مما يشكل جزءاً من دعوة أبو ديب الذي يعمم مفهوم الفجوة: مسافة التوتر ليشمل الرؤى والمواقف الفكرية والثورية وطبيعة التصورات. إن كوهن يعمل ضمن إطار بنيوي محدد بصرامة، يتجاوزه أبو ديب إلى إطار بنيوي ـ رؤيوي، وهذا ما يميز مفهوم الأخير بالحركية الفعّالة.

لقد حاول أبو ديب أن يمنح مفهوم الفجوة: مسافة التوتر شمولية تسمو على مفاهيم الشعرية الأخرى وتحتويها في آن واحد، غير أن هذه الشمولية لا تخلو من تصور ما غير دقيق، فقد يختزل أبو ديب بعض المفاهيم وصولاً إلى شموليته المنشودة، لنمثل لهذا بمفهوم اللانحوية Ungrammaticalness، فقد اتهم أبو ديب هذا المفهوم بالقصور والجزئية[59]، ويرى أنه يتعلق بالاستعارة في الشعر فقط، وطبقاً لهذا الاتهام غير الدقيق يثبت شمولية الفجوة: مسافة التوتر كونها لا تتعلق ببعد واحد من أبعاد لغة الشعر، والحقيقة أن مفهوم اللانحوية لا يتعلق بالجانب الاستعاري في الشعر، بل يتجاوز هذا المستوىٰ إلىٰ المستوىٰ الإيقاعي في الوزن والثقافة، وإلى المستوىٰ الدلالي في الإسناد predication والتحديد determination الذين يعمل الشعر على مخالفة قواعدهما ليكون خطاباً مخلاً بنحويته أو (ناقص النحوية)، وقدر تناول كوهن هذه المستويات في نظريته في الانزياح، وتجدر الإشارة إلى أن يستبدل ـ تخلصاً من اللبس المحتمل ـ مصطلحي (النحوية ـ اللانحوية) بـ (الملائمة ـ المنافرة).

إن حرص أبو ديب على منح نظريته شمولية ما، هو الذي جعله يتجاوز أحد منطلقاته في أن شعريته ذات اتجاه لساني، وتستند إلى تحليل المادة الصوتية ـ الدلالية للنص. بيد أنه ـ في تطبيقاته الأولى وضمن الإطار النظري كذلك ـ لا يحصر عمله في البحث في البنيات اللغوية، وإنما يتجاوز هذه البنيات إلى رصد البنيات الشعورية أو التصورية المرتبطة بالبنية الإيديولوجية أو برؤيا العالم بشكل عام. إنه يبحث ـ في كل هذه المستويات البنيوية والرؤيوية ـ عن الفجوة: مسافة التوتر وما أريد أن أنبه عليه ـ هنا ـ هو بحثه عن الفجوة: مسافة التوتر في البنيات اللغوية فحسب، بمستوياتها المتعددة (الصوتية ـ الإيقاعية ـ التركيبية ـ التشكّلية)، ذلك لأن البنيات اللغوية هي المجال الذي يشترك فيه أبو ديب مع كوهن، وإذا ما تجاوزنا ـ كتسهيل إجرائي غير مخل بالمقارنة المعقودة في البحث الراهن ـ التقاء أبو ديب مع تودوروف في نقد كوهن في تفريقه بين الشعر والنثر وليس بين الشعر واللاشعر، كون الشعر والنثر ذوي طبيعة مشتركة في

تقاسمهما شعريا ما، وكون هذا التمييز لا ينظر ـ إلى الشعر في ذاته ـ نظرة خالصة، بل نظرة مقارنة إيّاه بالنثر، أقول إذا تجاوزنا هذا كله، فسيبدو أن الانزياح تحقق من مجموعة تحققات الفجوة: مسافة التوتر، ويكمن هذا التحقق في نمط البنيات اللغوية على مستوياتها المتعددة.

يمكننا القول أن الفجوة: مسافة التوتر تتحقق على مستويين:

1 ـ المستوي الرؤيوي الذي يتناول البنيات الشعورية أو التصورية أو الأيديولوجية أنه يتناول اختصاراً كل ما يشكل رؤيا العالم.

2 ـ المستوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية.

إن هذا التقسيم يسهم في كشف الانزياح في صلب مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في مستواها الثاني بالتحديد. إن ما ينظر إليه أبو ديب ـ في أحد تمظهرات الفجوة: مسافة التوتر ـ هو انزياح يتحقق على المستوى اللساني فحسب، ولهذا يبدو الأمر هنا تسمية ثانية لمفهوم واحد صيغ بأسلوب آخر. وإن مثالاً تطبيقياً يكفل تجلية ما أرتئيه هنا.

يورد أبو ديب مقطعاً للشاعر الانجليزي ستيفن سبندر S. Spender ليبرهن به على لانهائية الاختيارات على المحور الاستبدالي:

تحت أشجار الزيتون، من الأرض

تنمو هذه الزهرة التي هي جرح[60]

يقول أبو ديب: ـ «إن ما يخلق الشعرية هنا ليس الصورة الشعرية فحسب، أي ليس تشبيه الزهرة بالجرح، بل البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال من الزهرة إلى الجرح بالطريقة الواردة في العبارة، إذ يجعل الجرح خبراً للمبتدأ الزهرة. ما يحقق الشعرية هو الفجوة الفعلية العميقة بين الزهرة والجرح من جهة ثم وضع هذين العنصرين في بنية لغوية لها صفة الطبيعية (مبتدأ + خبر) كأننا نقول «التي هي نبتة حمراء» ثم الفجوة القائمة بين الاختيار المتحقق وجميع الاختيارات الممكنة على المحور المنسقي (الاستبدالي) التي لم تتحقق، وهذه الفجوة هي علاقة بين المتجانس واللامتجانس، بين الطبيعي واللاطبيعي، بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي وبين ما تعبر عنه الآن، وبين الخصائص التي تملكها الزهرة والترابطات التي تثيرها عادة، وبين الكون الرؤيوي الذي تنتمي إليه الآن عبر ارتباطها بالجرح، والعكس صحيح. هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين. وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية»[61]. إن ضرورة ملحة حتمت اقتباس هذا النص على طوله، ذلك أن الفجوة التي يكشف عنها أبو ديب في تحليله السابق ما هي إلا نوع من الانزياحات

اللغوية لدى كوهن الذي يميز بين الانزياح السياقي المتحقق على مستوى الكلام وبأنماط متعددة كالقافية والحذف والنعت الزائد والتقديم والتأخير، وبين الانزياح الاستبدالي المتحقق على مستوى اللغة ومثله الاستعارة. وتهدف كل الانزياحات السياقية إلى استثارة العملية الاستعارية.

إنّ المقطع الذي يورده أبو ديب ينطوي على (الزهرة التي هي جرح) وهي الصورة الفنية الوحيدة فيه، وإذا ما تأملنا هذه الاستعارة ملياً، وتأملنا طبيعة العلاقة بين (الزهرة ـ الجرح)، وجدنا أن الفجوة التي كشف عنها أبو ديب هي ـ في الأصل ـ انزياح استبدالي. إن جعل (الجرح) خبراً للمبتدأ (الزهرة) يعني ـ حسب كوهن ـ إن ثمة منافرة إسنادية (بين المسند والمسند إليه)، فالعلاقة بين المدلول الأول لكلمة (جرح) وبين مدلولها الثاني أو ما يسمى بـ (معنى المعنى) ينتج نوعاً من المجاز هو الاستعارة. وإن العلاقة بين (الزهرة ـ الجرح) تحقق منافرة إسنادية في مدلولها الأول. فالمنافرة تعدّ خرقاً لقانون الكلام، وهي تتحقق على المستوى السياقي، والمقطع الشعري ـ هنا ـ يقتضي انزياحه ـ في (الزهرة التي هي الجرح) ـ بنفسه الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني لاستعادة الملاءمة، وهذا ما تضطلع به الاستعارة، إنها تقوم بنفي الانزياح الذي أحدثته المنافرة، والاستعارة خرق لقانون اللغة تتحقق على المستوى الاستبدالي.

إن مرجعية نظرية الفجوة: مسافة التوتر لا تتحدد بالاحتمالات التي ذكرها أبو ديب نفسه، ولا تتحدد ـ كذلك ـ بنظرية الانزياح عبر تمظهراتها المتنوعة، بل تتجاوز هذه الحدود إلى الارتباط بنظرية التلقي Theory of reception، وكذلك نظرية نقد استجابة القارىء reader-response criticism، وذلك ما سنتناوله في البحث القادم.

المبحث الثالث: الشعرية والقراءة

إن المقاربات الوصفية للأدب لا تقع على النقيض من مقاربات المعنى، ذلك الأمر لا يتعلق بتجزئة النص الأدبي، فقد باتت ملغية تلك الثنائية العقيمة (الشكل ـ المعنى) التي لم تبرهن عن صلاحيتها الإجرائية، ولم توصل الدراسات الأدبية إلا إلى نتائج وهمية انطلاقاً من وهم إمكانية الفصل بين الشكل والمعنى، إن المشابكة التي اجترحها أبو ديب في نظريته في الشعرية هي التي مكنته ـ من جهة أولى ـ من مواجهة موضوع الشعرية الشائك، تلك المشابكة التي لم تتخل عن إنجازات المقاربة البنيوية واللسانية، واستمدت في الوقت نفسه ـ جرعات حيويتها من مقاربات أخرى كان قد ذكر أبو ديب قسماً منها بينهما أغفل ذكر غيرها، وقد برهنّا ـ فيما سبق ـ على واحد منها والذي تمثل في نظرية الانزياح عند كوهن. وإن هذه

المشابكة بين المقاربات ولا سيما التي لم يذكّر بها أبو ديب بغية تأهيل مرجعية نظريته إليه ـ هي التي كشفت ـ من جهة ثانية ـ الدعائم الأساسية المستمدة لنظرية الفجوة: مسافة التوتر.

إن لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر صلة أكيدة بنظريات القراءة والتلقي Theory of reception، وربما يكون من باب المراوغة أن حاول أبو ديب أن يرجىء دراسة علاقة التلقي بالفجوة: مسافة التوتر إلى مجال آخر[62] غير كتابه (في الشعرية)، حيث اكتفى بالتنويه فقط إلى أن ثمة علاقة بين الفجوة: مسافة التوتر ونظرية التلقي، وكذلك اتجاه من اتجاهات النقد المعاصر هو نقد استجابة القارىء (reader-response criticism).

بدءاً، لا بد من التنبيه على أن «الظاهرة الأدبية ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارىء»[63]. فضلاً عن ذلك، فإن على الشعرية ـ لكي تتم مشروعها على الوجه الأكمل ـ أن تكشف عن القيمة الجمالية في النص الأدبي، والحال، إن الشعريات ذات الاتجاه اللساني لم تعر اهتماماً لهذه المسألة، فقد اكتفت بالدراسة الوصفية المحضة، أي أنها اقتصرت على الكشف عن البنيات الشعرية من دون محاولة الوصول إلى السر الذي يجعل النصوص الأدبية ـ دائماً وأبداً ـ حية حيوية، على الرغم من تغير الظروف المحيطة بها، ومرور حقب تاريخية عديدة عليها. إن الشعريات اللسانية فضلاً عن عجزها عن تقييم النص الأدبي جمالياً، لم تستطع أن تطرح تفسيراً مقنعاً وموضوعياً للتفاوت الإبداعي الملحوظ حدسياً بين النصوص، فالتحليلات الشعرية ـ باعتمادها المنهج اللساني ـ تتناول ـ على صعيد واحد ـ النص الأدبي الفذ والمعترف به بوصفه نصاً إبداعياً منفرداً، والنص الأدبي الأدنى إبداعياً من الأول. بل أستطيع القول أن بأمكانها أن تتناول ـ على صعيد واحد ـ النص الفذ وخاطرة تتوفر على كيفية تعبيرية معينة، وإذا كانت الشعريات تحلّل نصوصاً تتوفر على جمالية ملحوظة، فلا يعني هذا أنها تخضع هذه النصوص إلى اختيار اختباري موضوعي، بل إن الاختيار يخضع لحوافز ذاتية تستند إلى إجماع يرتئي جمالية النص عبر التاريخ.

وقد اضطلعت ـ فيما بعد ـ نظرية القراءة وجمالية الاستقبال أو التلقي[64] بالدور المهم في الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية الفذة، ذلك السر الذي يكمن في الفرضية الجوهرية (تعدد المعاني) الناجم عن عدم إحالة النص على مشار إليه معين، ويكون النص ـ على وفق ما سبق ـ محاوراً نشطاً للقارىء، ويكون القارىء فاعلاً أساسياً في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته. وربما يكون مفهوم «درجة صفر الكتابة» هو محرر الكلمة من أعباء تاريخها الأليف، وبيئتها الحميمة، حيث ينبغي مواجهتها ـ في النص ـ حرة تحفل بإمكانياتها اللامحدودة، وقد كان بارت متجاوزاً حدود الكلمة في النص، إلى صعيد أعلى، وهو مواجهة النص بشموليته المنطوية على معان لا محدودة. حيث تكون قراءة النص

إعادة إنتاج له. وطبقاً للتصور السابق أصبح من الممكن قراءة النصوص القديمة قراءة جديدة. فضلاً عن «أن الأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد، يتكلم دائماً اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة»[65] وأن الضامن لتعدد المعاني ـ بعبارة أخرى ـ هو نمط اللامباشرة في تأدية المعنىٰ، ذلك أن الشعر يتوفر على وحدة شكلية ـ دلالية في الوقت نفسه، وهذه الوحدة هي التي تتضمن مؤشرات اللامباشرة الدلالية[66].

إن الجمالية ـ أساساً ـ نظرية فلسفة لم تتمحور حول مفهوم تلقي الفن إلا مع الفيلسوف كانت Kant. كذلك ارتبطت مسألة صياغة نظرية في القراءة بمفهوم اللغة Langue عن سوسير ومفهوم القدرة Comptence عند تشومسكي «فصارت القراءة عملية تفاعل بين أنظمة لاواعية، تنطوي على قدرة القارىء من ناحية، و (لغة) النص من ناحية ثانية»[67] وأصبح القارىء وسيطاً لاستخدام الأعراف الشعرية، ولهذا فالقارىء ـ طبقاً للبنيوية ـ ليس ذاتاً أو شخصاً، وإنما هو دور يجسد الشفرات لممارسة القراءة.

إن جمالية التلقي وضعت القارىء في مركز مهم للقيام بتأويل النص الأدبي، وأسندت إليه اكتشاف المعنىٰ المتجدد عبر التاريخ، كما أن دور القراءة هو اكتشاف البنيات الشعرية في النص وتحقيق استجابة لها في آن واحد.

وربما شهدت الشعرية تعديلات لاحقة في مضمار علاقتها بالتلقي، وفي ضوء هذا، كان تودوروف ـ قبل أن يعدل موقفه من علاقة الشعرية بالتلقي ـ قد أشار إلى عناية الشعرية بإنتاج النص وتلقيه، ذلك أن (للشعرية طريقتها الخاصة في نيل موضوعها للدراسة، ذلك الموضوع الذي هو النص الأدبي أو الخطاب، مفضلة علىٰ ذلك العملية التي بواسطتها ينتج الخطاب ويُتلقىٰ)[68]، وفي وقت آخر أكد ـ على العكس ـ أن القراءة تعزو لنفسها (مهمة وصف نظام النص الخاص، وهي تستخدم وسائل مطورة للشعرية، ولكنها أكثر من تطبيق بسيط لهذه الوسائل، إنها ـ مختلفة عن تلك الشعرية ـ تحدد معنى النص الخاص، حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفده)[69].

إذن، ثمة تحول في مفهوم الشعرية يماهيها ـ ضرورة ـ بالقراءة التي أصبحت تبحث عن كيفية عمل القوانين العامة لأي جنس أدبي داخل نصه المتحقق والتي هي طرائق للتلقي.

لقد كانت القراءة مطافاً متأخراً من مطافات النظرية النقدية فمن التمحور حول المؤلف إلى التمحور حول النص وصولاً إلى التمحور حول القارىء، ومثلما شهد التمحوران الأول والثاني اختلافات في المفاهيم، شهدت تمحور النظرية النقدية حول القارىء اختلافات في

تصور الدارسين للقارىء، فمن هو القارىء إذن؟ وقبل تناول هوية القارىء لا بد من تمهيد موجز.

يجب أن يعلل أي نموذج للجملة الأدبية (أدبية) الجملة ذاتها، أي أن المميزات الشكلية تنشأ من خاصيات الاتصال اللغوي في الأدب. وفي فعل الاتصال الأدبي يوجد عنصران حاضران فقط، هما: النص والقارىء، ومن خلال النص يعيد القارىء تشكيل العناصر الغائبة[70]. وعلى مستوى العلاقة الجدلية بين النص والقارىء، يميز ريفاتير بين مرحلتين في القراءة: المرحلة الأولى هي القراءة الاستكشافية التي لا تتجاوز حدود المحاكاة حيث يتم فهم المعنى، وتعتمد هذه القراءة على الكفاءة اللغوية والكفاءة الأدبية[71]، والمرحلة الثانية هي القراءة الاسترجاعية أي قراءة تأويلية، والقارىء هنا يقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة، والأثر النهائي لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدلالة الكامنة في النص[72]. إن القراءة الأولى هي مفتاح القراءة الثانية، بيد أن حرية القارىء ـ حسب ريفاتير ـ في التأويل محدودة بسبب تشبيع القصيدة بالمقومات الدلالية والشكلية بمنشئها، أي أن التواصل الكلي والانسجام يشيران إلى أن الوحدة السيميوطيقية تكمن في النص ذاته[73]. وكذلك التزامن بين الاستعمال المنحرف للكلمات والملائمة يؤثر في العملية التأويلية بجعل القراءة ـ في الحال ـ مقيدة ولا مستقرة[74].

إن هوية القارىء ترتبط بمفهوم (أفق الانتظار) الذي أسسه ياوس Jauss وهو «يشير إلى نظام المعايير والمواقف لجمهور معين في لحظة تاريخية محددة، والذي يكمل بطريقة ما القصدية الكامنة للمؤلف نفسه. أما إيزر فهو يشتغل بمفهوم (بنية النداء) للنص التي تمنح للقارىء وبوظيفتها غير التحديدية إمكانية ملء البياضات بواسطة تأويله الخاص»[75]. إن أفق الانتظار يمارس تأثيراً على المؤلف، ويبقى هذا الأخير حرّاً في الكيفية التي يضعها لأفق الانتظار، فهو مخير بين انسجامه مع ما ينتظره القراء، أو تخييبه لذلك الانتظار، ومن البديهي أن يرتبط النص الجيد بتخييب الانتظار، وربما يكون هذا المفهوم إحالة أخرى بما يتصل بنظرية أبو ديب، فإن (كسر بنية التوقعات) الذي يعزوه أبو ديب إلى النص الشعري الجيد، ما هو إلا تعبير آخر عن تخييب أفق الانتظار، فضلاً عن الإحالة السابقة لوجهة النظر المتمثلة بكسر بنية التوقعات، على ما أسماه ياكوبسون بـ (تابل الشعرية ا) أو (التوقع الخائب).

«ويرتبط تحول الأفق بمفهوم التطور الأدبي عند الشكلانيين، الذي عرفه تنيانوف Tynianov بـ «علاقة جدلية بين الوظائف والأشكال» وقد تبنى ياوس هذا التعريف الشكلاني ـ ليُغنيَهُ ـ بالتجربة التاريخية، فكانت النتيجة تطوراً يعرف التاريخ الأدبي بأنه سيرورة يفضي فيها التلقي السلبي للقارىء والناقد التلقي الفعال للمؤلف»[76].

إن المعنى والمعنى المتجدد للنص الأدبي يكون «نتيجة لتصادف عنصرين هما: أفق الانتظار (أو الشيفرة الأولية)، الذي يستدعيه العمل، وافق التجربة (أو الشيفرة الثانوية) التي يلح عليها المستقبل، وتقوم المسلمة المنهجية التي تود جمالية الاستقبال إدخالها في التأويل، ذي النمط العلمي، على التمييز بين أفقي الأثر المطلوبين، والاستقبال المستحدثق لعمل فني، حيث إن على هذا التمييز أن يتم، إذا أردنا فهم تشابك البنيات التي يتطلبها أثر العمل، وكذا المقاييس الجمالية التي تطبقها التأويلات خلال التاريخ الأدبي»[77].

وأخيراً فإن أفق الانتظار يبنى على ثلاثة عناصر رئيسة:

1 ـ اختبار الجمهور المسبق للنوع الذي ينتمي إليه العمل الأدبي.

2 ـ شكل الأعمال السابقة ومضمونها، التي تفترض معرفة الجمهور بها.

3 ـ التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي[78].

إن تبين أصناف القراء يقتضي الإشارة إلى أن كل قارىء مجترح إنما يتصل بنظرية في القراءة، وأول القراء هو القارىء المخبر الذي بلوره ستانلي فيش Stanley Fish استناداً إلى النحو التوليدي للتحويلات، ويكون القارىء المخبر «بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي، يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معيارية معتبراً إياها ضرباً من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص، ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبداً عفوية ولا اعتباطية في نشأتها هو عمل موضوعي، وهو عمل المحلل الأسلوبي الذي لا يهتم البتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية»[79].

بيد أن وجهة النظر السابقة غير كافية لتحديد القارىء المخبر، فليست المهمة الأولى لهذا الأخير إحصاء ردود الأفعال، بل وصف مسلسل بناء النص ذاته، ويقتضي هذا الوصف استيفاء الشروط الآتية:

1 ـ أن يستطيع التحدث بطلاقة، اللغة التي كتب بها النص.

2 ـ أن يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعاً، توصل إلى النضج، قادراً على نقله إلى الفهم، وهو يوجب معرفة (أي التجربة كمنتج ومرسل إليه) للمجاميع القاموسية واحتمالات أوضاع اللهجات الفرعية، واللهجات المرضية وأشياء أخرى.

3 ـ أن يتوفر على كفاءة أدبية.

إذن، فالقارىء المخبر ليس هو القارىء الحقيقي، ولا يمثل تجريداً في الوقت نفسه، وإنما

هو هجين، أو هو القارىء الحقيقي الذي يفعل كل شيء من أجل أن يكون مخبراً[80].

أما ريفاتير، فقد بلور قارئه الخاص ووصفه بـ (القارىء الجمع) وقد استبدل هذا المصطلح بمصطلح آخر يدل على المفهوم نفسه هو (القارىء الوسط) أي القارىء الذي يحتل منزلة وسطاً بين القراءة السطحية والقراءة العالمة[81].

والقارىء الجمع هو «محاولة في كمية الاستجابات للانتقال من هذه الاستجابات التي أثارتها القصيدة إلى البنى اللفظية المسؤولة عنها. إن للقارىء الفائق[82] وجهين. أنه متعدد وفارغ»[83] ومعنى (متعدد) هو أن القصيدة تخضع لاستجابات قراء مختلفين، ومعنى (فارغ) هو أن استجابة القارىء خالية من أي مضمون أي أن تفسيراته لا تؤخذ بعين الاعتبار في التحليل.

«إن القارىء الجامع[84] لدىٰ ريفاتير يعين مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص، وحيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبي. إن القارىء الجامع يشبه المخمن: فهو يكتشف درجة عليا من التكاثف في مسلسل ترميز أو وضع دليل للنص. وبما أنه متصور كتجمع للقراء، ومستوى الكفاءة فيه مختلف، فإنه يضمن التنقل الاختباري لطاقات عمل النص. وبفضل هذه التعددية يعتقد ريفاتير بإمكانية تبديد الاختلافات الحتمية بين القراء الفرديين. إنه يحاول إخضاع الأسلوب أو الواقع الأسلوبي للموضوعية»[85].

لقد سبق القول أن القارىء الجمع هو مجموعة مخبرين، ويمكن تعيين المخبرين على النحو التالي:

1 ـ المخبر العيني الذي يكون ماثلاً أمام المحلل.

2 ـ المحلل ذاته يمكن أن يكون مخبراً، وإن كان من الصعب جداً في حالته فصل ردود الفعل عن المنبهات الأسلوبية.

3 ـ الترجمة من لغة إلى أخرى، تكون بمثابة مخبر يتمثل في اضطرار المترجم إلى التصرف في الترجمة.

4 ـ القراءات المتعددة للنص عبر الأجيال المختلفة، حيث تشير القراءات جميعاً إلى قدرة المنبه الأسلوبي على مواجهة التغيرات الظرفية في مستوياتها العديدة[86].

وتجد وجهة نظر ريفاتير تكاملها «بمقياس التشبع ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، معنى ذلك أن التكرر يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا»[87]. وقد انتقد

روبرت شولزR. Scholse [88] ريفاتير في أن الأخير لم يستطع أن يميز ـ عن طريق قارئه الجمع ـ بين الاستجابة الشعرية وغيرها من الاستجابات، على الرغم من أنه قرر أن البنيات اللفظية التي لا تثير في القارىء الجمع استجابة ما، تعد خالية من أي حالة شعرية، ويبدو هذا التقرير الأخير غير مرض كلياً، لاستحالة معرفة الاستجابات المتعددة، ولاستحالة تحديد العلاقات بين بنيات القصيدة ومجمل الاستجابات لدىٰ القارىء.

إن القارىء الجمع يفتت بنية النص إلى وحدات أسلوبية يصعب تأويلها، كما أنه عرضة لنوعين من الأخطاء: أخطاء بالإضافة تتمثل في مصادفة لفظ غير معروف لدى القارىء الجمع، فيبدو حينها هذا اللفظ غير المعروف منبهاً أسلوبياً زائفاً، أو أن هذا اللفظ ينتمي إلى وضع لغوي آخر يكون فيه عادياً. وأخطاء بالحذف تتمثل في أن ثمة ألفاظاً كانت تشكل منبهاً أسلوبياً، غير أنها فقدت هذه السمة بمرور الوقت[89].

إن القارىء ـ سواء أكان مخبراً أم جمعاً ـ ربما يتوفر على وجود حقيقي أو هجين وبصيغة ما، إلا أنه «ليس للقارىء الضمني Implicit أي وجود حقيقي. وفي الواقع فهو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى. وتبعاً لذلك، فإن القارىء الضمني ليس مغروساً في جوهر اختياري ما، بل هو مسجل بالنص بذاته. لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرىء في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين»[90]. وحين نقول أن القارىء الضمني Implicit ليس له وجود حقيقي فلا يعني ذلك أنه تجريد محض لهذا الأخير، فالقارىء الضمني هو شرط التوتر الذي يعيشه القارىء الحقيقي. إن مفهوم القارىء الضمني هو نموذج متعال يفسر الواقع الذي يحدثه النص[91].

يبدو، إذن، إن من مستلزمات أي شعرية جديدة، تأسيس مفهوم جديد للتلقي، ومن هذا المنطلق يؤسس الغذامي مفهوم التلقي الذي يسميه حالة «الانفعال العقلي» (أي أن العقل يسعىٰ لكي يستعير من العاطفة إحدىٰ صفاتها وهي (الانفعال) أنه نوع من الخلط بين الوظائف العضوية للإنسان، فكما قامت الرمزية على تراسل الحواس فإن الشعر ـ هنا ـ يقوم على تراسل الوظائف. إنه نوع من تدجين العقل وترويضه ليكون إنسانياً أو هو ترقية للعاطفة وترفيع لها لتكون انتظامية ومهذبة»[92]. إن القارىء ـ طبقاً لوجهة النظر السابقة ـ لايستهلك النص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجه الانفعالي المقنن وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي.

لقد كان رومان انكاردن يبحث ـ قبل ريفاتير ـ في العلاقة النص ـ القارىء، التي طورها إيزر من علاقة وحيدة الاتجاه (من النص إلى القارىء) كما هي عند لكاردن إلى علاقة ذات اتجاهين، أي علاقة جدلية بين النص والقارىء، والذي يهمنا في قراءة انكاردن هو إشارته إلى «النقاط اللامحدَّدة» في النص الأدبي، والتي يدعوها (الفجوات) «ومن الطبيعي أن لا يدرك القارىء هذه النقاط اللامحدَّدة على حالتها، بل نقوم في أثناء القراءة بملء الفجوات أو النقاط الضرورية كي نكمل المواضيع الممثلة بالشكل الذي يرضينا. لذا فالمواضيع التي نحولها إلى وجود ملموس لا يمكن أبداً أن تفوق قصدنا الموجه إليها»[93].

وليس المهم هنا قصور نظرية انكاردن في القراءة وتصوره لطبيعة العلاقة بين النص والقارىء، بل المهم هو جلاء تاريخ موجز للمصطلح (الفجوة)، ذلك أن الغرض الرئيس لتناول نظرية القراءة والتلقي هو الحس العميق بأن ثمة تحويراً أُجْرِيَ على مفاهيم نظرية القراءة والتلقي لتنصب تلك المفاهيم في صلب نظرية أبو ديب في الفجوة: مسافة التوتر[94]، ويبدو واضحاً أن مصطلح (الفجوة) عائد إلى انكاردن وايزر اللذين انصب عملهما في علاقة النص ـ القارىء، وإن إيزر Iser ـ بالذات ـ حاول أن يطور نظرية انكاردن في القراءة، فنقلها ـ كما سبق ـ من نموذجها ذي الاتجاه الواحد إلى نموذج تبادلي بين النص والقارىء، فأكسبها صفة الجدلية بهذا التبادل، وكذلك طور مفهوم (الفجوة) اللامحددة عند انكاردن، فلم يعد (الفراغ) لديه هو الجزء غير المذكور أو المفتقر إلى التكامل في النص، وإنما هو (فسحة أو حدود بين جزأين أو منظورين للنص»[95]. وهنا تصبح الفراغات ذوات فاعلية محددة، إنها تصبح بمثابة الحوافز لخلق الأفكار، وهي تشير إلى حاجة النص للربط «وتضع هذه الصيغة بعناية ثقل تحديد النص ليس على محتوياته الحقيقية بل على (فُسَح) بين أجزاء النص. وموضوع انكاردن تخططه وتعرضه وحدات المعنى للعمل يزيله إيزر خصوصاً من وحدات المعنى هذه ويضعه في عملية بناء الأبنية»[96].

إن العلاقة واضحة بين ما يورده أبو ديب في مصطلح (الفجوة) وبين نظريتي انكاردن وإيزر، على صعيدي التسمية والمفهوم، إننا نعثر ـ بالضبط ـ على لفظة (الفجوة) في كتابات انكاردن وإيزر، وإنْ كان ذلك في مجال نظرية القراءة والتلقي بينما يوردها أبو ديب في مجال الشعرية، ذلك أن تمظهراً من تمظهرات الشعرية ينصب في العلاقة النص ـ القارىء، أو في التلقي على وجه العموم، وقد أشرنا ـ فيما سبق ـ إلى أن أبو ديب لا يدرس علاقة الشعرية بالتلقي، بل يكتفي بلمحة خاطفة عنهما، وربما يكون ذلك عائد إلى الصلة الوثيقة بين نظريته ونظرية القراءة والتلقي، والتي تظهر مدى المرجعية المصطلحية والمفهومية لنظريته.

ولا يقتصر جوهر المرجعية على مصطلح (الفجوة)، بل إن مصطلح (مسافة التوتر) يجد

مرجعيته ـ كذلك ـ في نظرية القراءة والتلقي، حيث أخذ ياوس Jauss بمفهوم المسافة الجمالية esthetic distance، وهي «البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق أنظاره»[97]، ومسافة التوتر ـ عند أبو ديب ـ هي نتاج للفجوة أو نتاج لكسر بنية التوقعات، ولهذا فهي ضرورة على مستويي المصطلح والمفهوم، ومن هنا لم يستطيع أبو ديب أن يقتصر في تسمية نظريته، على مصطلح (الفجوة) بل استكمل هذا المفهوم بمفهوم مسافة التوتر ذي الجذور العائدة إلى نظرية القراءة والتلقي.

هوامش الفصل الرابع

(1) كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 48.

(2) يلاحظ تكرار كلمة (قصيدة) بدلاً من (شعر)، وذلك عائد إلى أن كوهن يعد القصيدة الفن الذي ولد الشعر، فضلاً عن أنها محددة بالنظم أكثر من السمات المحددة للشعر مع مراعاة الفن الذي سمي بـ (القصيدة النثرية)، لذلك فإن الشعر أصبح يطلق على مجالات عدة، والصفة منه تطلق على مجالات لا ترتبط بالابداع اللغوي ضرورة.

(3) ينظر: الفصل الثالث المبحث الثاني.

(4) ينظر: م.ن ـ ص 28.

(5) م.ن ـ ص 92.

(6) ينظر: الطرابلسي، د .محمد الهادي ـ بحوث في النص الأدبي ـ تونس ص 30، ص 38.

(7) ينظر: كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 25.

(8) ينظر لمزيد من الاطلاع كتاب: العلم في منظوره الجديد ـ روبرت اغروس وجورج ستاينو ـ ترجمة: د .كمال خلايلي ـ الكويت ـ ص 46.

(9) ينظر: كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 12.

(10) م.ن ـ ص 9.

(11) م.ن ـ ص 14.

(12) م.ن ـ ص 197.

(13) م.ن ـ ص 49.

(14) المسدي ـ الأسلوبية والأسلوب ـ ص 104.

(15) ينظر: فضل، د .صلاح ـ نظرية البنائية ـ ص 377.

(16) التجدتيي، نزار ـ مقال: نظرية الانزياح عند جان كوهن ـ مجلة دراسات سال ـ العدد 1 ـ خريف 1987 ـ ص 69 ـ 70.

(17) ينظر: م.ن ـ ص 52.

(18) ينظر: صمود، د .حمادي ـ الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة ـ تونس ـ ص 148.

(19) صولة، عبد الله، مقال: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة ـ مجلة دراسات سال ـ العدد 1 ـ خريف 1987 ـ ص 101.

(20) ينظر: صمود ـ الوجه والقفا ـ ص 150.

(21) نوعا السياق عند ريفاتير:

«أ ـ سياق داخل الوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي وهو السياق المولد للتضاد الخلاف ويسميه السياق الأصغر Microcontext صمود ـ الوجه والقفا ـ ص 171.

«ب ـ . سياق خارج الوحدة الأسلوبية ويسميه السياق الأكبر (macrocontext)، وهو جزء الكلام الواقع مباشرة قبل بروز الحدث الأسلوبي ووظيفته الأساسية تأكيد مفهوم التقابل وتقويته أو إضعافه «صمود ـ الوجه والقفا ـ ص 174.

(22) ينظر: صمود الوجه والقفا ـ ص 176.

(23) ينظر: صولة ـ فكرة العدول ـ ص 101.

(24) ينظر: صمود ـ الوجه والقفا ـ ص 149.

(25) ستاكيفينج ـ فن الشعر البنيوي وعلم اللغة ـ ص 206.

(26) كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 109.

(27) م.ن ـ ص 109.

(28) م.ن ـ ص 109.

(29) م.ن ـ ص 110.

(30) م.ن ـ ص 180.

(31) See: Riffaterre Semiotics of Poetry P. 4.

(32) Ibid: P. 164.

(33) See: Culler The pursuit of sings P. 18.

(34) كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ص 16.

(35) م.ن ـ ص 17.

(36) ينظر: التجديتي، نزار ـ نظرية الانزياح عند جان كوهن ـ ص 66.

(37) لحمداني ـ أسلوبية الرواية ـ ص 66.

(38) جيرو ـ الأسلوب والأسلوبية ـ ص 87.

(39) أبو ديب، كمال ـ في الشعرية ـ بيروت ـ ص 14.

(40) م.ن ـ ص 22.

(41) م.ن ـ ص 18.

(42) م.ن ـ ص 21.

(43) م.ن ـ ص 85.

(44) م.ن ـ ص 141.

(45) م.ن ـ ص 38.

(46) ينظر: ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ص 83.

(47) ينظر: أبو ديب ـ في الشعرية ـ ص 21.

(48) ينظر: م.ن ـ ص 22.

(49) الصكر ـ حاتم ـ تحديث النقد الشعري ـ بحث مقدم إلى مهرجان المربد التاسع ـ ص 29.

(50) ينظر: أبو ديب ـ في الشعرية ـ ص 124.

(51) ينظر: م.ن ـ ص 16.

(52) م.ن ـ ص 37.

(53) م.ن ـ ص 58.

(54) بليث ـ البلاغة والأسلوبية ـ ص 65.

(55) أبو ديب ـ في الشعرية ـ ص 155 ـ هامش 93.

(56) م.ن ـ ص 133.

(57) م.ن ـ ص 133 ـ 134.

(58) م.ن ـ 48.

(59) ينظر: م.ن ـ ص 139.

(60) م.ن ـ ص 26.

(61) م.ن ـ ص 28.

(62) أبو ديب ـ في الشعرية ـ ص 84.

(63) Riffaterre Semiotics of Poetry P. 1.

(64) جمالية التلقي: اتجاه نشأ في المانيا الغربية في أواخر الستينات، وتمثلت نقطة انطلاقها في بحوث هانز روبرت ياوس (Jauss) بجامعة كونستانس.

(65) بارت ـ النقد والحقيقة ـ ص 26.

(66) Riffaterre Semiotics of poetry P. 2.

(67) كيروزيل، اديث ـ عصر البنيوية ـ ص 285.

(68) Todorov, T.-French poetics today in: French literary Theory to day Ed Todorov translation: R. Carter London P. 2.

(69) Todorov and Ducrot Encyclopedic Dictionary of the sciences of language P. 79.

(70) See: Riffaterre models of literary sentence in: french literary theory today P. 18.

(71) تعني الكفاءة الأدبية معرفة الثيمات الأدبية وأساطير المجتمع.

(72) See: Riffaterre semiotics of poetry P. 5.

(73) See: Ibid P. 165.

(74) See: Ibid P. 164.

(75) كوستيجير، منغريد ـ فقال: الأدب المقارن وجمالية المتلقي ـ ترجمة: عبد الرحمن طنكول ـ في: مجلة آفاق المغربية ـ عدد 1 ـ 1987 ـ ص 41 ويوضح عبد الرحمن طنكول في هامش الترجمة ـ الفرق بين مصطلحي (نظرية التلقي) و (جمالية التلقي) حيث إن نظرية التلقي «لا تهتم بالقراءة بقدر ما تهتم بدراسة أنواع الخطاب النقدي فالسؤال المطروح ليس هو: من يقرأ نص فلان أو فلان؟ وإنما هو: كيف تعامل نقد معين مع نص معين؟ (...) أما جمالية التلقي فموضوعها هو البحث في أنواع القراءات المتتالية التي انكبت طوال فترات من الزمن على نص معين فهي بهذا المفهوم شكل من أشكال تاريخ الأدب» ص 41.

(76) شوماشير، أ .من جمالية التلقي إلى التجربة الجمالية ـ ترجمة رشيد بن حدو ـ في مجلة آفاق المغربية ـ عدد 6 ـ 1987 ـ ص 55.

(77) ياوس ـ جمالية التلقي والتواصل الأدبي (مدرسة كونستانس الألمانية) ـ ترجمة د .سعيد علوش ـ في: مجلة الفكر العربي المعاصر ـ العدد 38 ـ آذار 1986 ـ ص 106.

(78) ينظر: شوماشير ـ من جمالية التلقي إلى التجربة الجمالية ـ ص 55.

(79) المسدي ـ الأسلوبية والأسلوب ـ ص 84.

(80) ينظر: إيزر ـ فعل القراءة ـ نظرية الوقع الجمالي ـ ترجمة أحمد المديني ـ في: مجلة آفاق المغربية ـ العدد 6 ـ 1987 ـ ص 30.

(81) ينظر: صمود، حمادي ـ الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة ـ ص 164.

(82) القارىء الفائق هو القارىء الجمع، الترجمة الأولى يتبناها مترجم كتاب شولز «البنيوية في الأدب».

(83) شولز ـ البنيوية في الأدب ـ ص 49.

(84) هكذا يترجمه د .أحمد المديني.

(85) أبرز ـ فعل القراءة ـ نظرية الوقع الجمالي ـ ص 29.

(86) ينظر: صمود ـ الوجه والقفا ـ ص 159 ـ 160.

(87) المسدي ـ الأسلوبية والأسلوب ـ ص 86.

(88) ينظر: شولز ـ البنيوية في الأ٦ب ـ ص 50.

(89) ينظر: صمود ـ الوجه والقفا ـ ص 166 ـ 167.

(90) أبرز ـ فعل القراءة ـ نظرية الوقع الجمالي ـ ص 31.

(91) ينظر: م.ن ـ ص 32.

(92) الغذامي، د .عبد الله محمد ـ تشريح النص ـ بيروت ـ ص 37.

(93) راي، وليم ـ المعنى الأدبي ـ من الظاهراتية إلى التفكيكية ـ ترجمة د .يوئيل يوسف عزيز ـ بغداد ـ ص 42.

(94) ينظر بهذا الصدد، بحث حاتم الصكر المقدم إلى مهرجان المربد التاسع (1988) حيث أشار بإيجاز إلى علاقة أبو ديب في الفجوة: مسافة التوتر بأطروحات مدرسة كونستانس الألمانية في بحث جمالية التلقي أو الوقع الجمالي.

(95) م.ن ـ ص 46.

(96) م.ن ـ ص 47.

(97) الواد، حسين ـ في مناهج الدراسات الأدبية ـ ص 93.

«المصادر والمراجع»

المصادر العربية

ـ أبو ديب، كمال ـ في الشعرية ـ بيروت ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ ط 1 ـ 1987.

ـ أدونيس، علي أحمد سعيد ـ الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ـ بيروت دار العودة ـ ط 4 ـ 1983.

ـ أرسطو ـ فن الشعر ـ ترجمة وتحقيق د .عبد الرحمن بدوي ـ بيروت ـ دار الثقافة ـ ط 2 ـ 1983.

ـ الأسعد، محمد ـ مقالة في اللغة الشعرية ـ بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 1 ـ 1980.

ـ اوزياس، جان ماري ـ البنيوية ـ ترجمة: ميخائيل مخول ـ دمشق ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ 1972.

ـ باختين، ميخائيل ـ الماركسية وفلسفة اللغة ـ ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد ـ الدار البيضاء ـ دار توبقال للنشر ـ ط 1 ـ 1986.

ـ بارت، رولان ـ مبادىء في علم الأدلة ـ ترجمة: محمد البكري ـ بغداد ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ ط 2 ـ 1986.

ـ بليث، هنريش ـ البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ـ ترجمة: د .محمد العمري ـ منشورات دراسات سال ـ د.ت.

ـ بياجيه، جان ـ البنيوية ـ ترجمة: عارف منيمنة وبشير إوبري ـ بيروت ـ منشورات عويدات ـ ط 1 ـ 1971.

ـ تودوروف، تزفيتان ـ الشعرية ـ ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ـ المغرب ـ دار توبقال للنشر ـ ط 1 ـ 1987.

ـ تودوروف، تزيتان ـ نقد النقد، رواية تعلم ـ ترجمة: سامي سويدان ـ بغداد ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ ط 2 ـ 1986.

ـ الجرجاني، عبد القاهر ـ دلائل الإعجاز ـ قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ـ

القاهرة مكتبة الخانجي ـ د.ت.

ـ جيرو، بيير ـ الأسلوب والأسلوبية ـ ترجمة: د .منذر عياشي ـ مركز الإنماء القومي ـ د.ت.

ـ جينيت، جيرار ـ مدخل لجامع النص ـ ترجمة: عبد الرحمن أيوب ـ بغداد ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ د.ت.

ـ حسان، د .تمام ـ الأصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ـ بغداد ـ دار الشؤون الثقافية العامة 1988.

ـ الحناش، د .محمد ـ البنيوية في اللسانيات ـ الحلقة الأولى ـ دار الرشاد الحديثة ـ 1980.

ـ خرما، د .نايف ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ـ الكويت ـ سلسلة عالم المعرفة 1979.

ـ دي سوسير، فردناند ـ علم اللغة العام ـ ترجمة د .يوئيل يوسف عزيز ـ بغداد ـ دار آفاق عربية ـ 1985.

ـ راي، وليم ـ المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية ـ ترجمة: د .يوئيل يوسف عزيز ـ بغداد ـ دار المأمون ـ ط 1 ـ 1987.

ـ زكريا، د .ميشال ـ الألسنية ـ بيروت ـ د.م ـ 1980.

ـ الزيدي، توفيق ـ أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، من خلال بعض نماذجه ـ الدار العربية للكتاب ـ 1984.

ـ شحيد، جمال ـ في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان ـ د.م دار ابن رشد للطباعة والنشر ـ ط 1 ـ 1982.

ـ شولز، روبرت ـ البنيوية في الأدب ـ ترجمة: حنا عبود ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب 1984.

ـ الصكر، حاتم ـ تحديث النقد الشعري ـ بحث مقدم إلى مهرجان المربد التاسع.

ـ صمود، حمادي ـ الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة ـ تونس ـ الدار التونسية للنشر 1988.

ـ الطرابلسي، د .محمد الهادي ـ بحوث في النص الأدبي ـ تونس ـ الدار العربية للكتاب 1988.

ـ عصفور، د .جابر ـ مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي ـ المركز العربي للثقافة والعلوم ـ 1982.

ـ علوش، د .سعيد ـ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ـ الدار البيضاء ـ منشورات المكتبة الجامعية ـ 1984.

ـ الغذامي، د .عبد الله محمد ـ تشريح النص ـ بيروت ـ دار الطليعة ـ 1 ـ 1987.

ـ الغذامي، د .عبد الله محمد ـ الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية ـ السعودية كتاب النادي الأدبي الثقافي ـ ط 1 ـ 1985.

ـ الفارابي (= أبو نصر ..) كتاب الحروف ـ تحقيق محسن مهدي ـ بيروت ـ دار المشرق 1969.

ـ فضل، د .صلاح ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي ـ بغداد ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ ط 3 ـ 1987.

ـ القرطاجني (أبو الحسن حازم..) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ـ تونس ـ 1966.

ـ كوهن، جان ـ بنية اللغة الشعرية ـ ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ـ الدار البيضاء دار توبقال للنشر.

ـ كيرزويل، اديث ـ عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ـ ترجمة د .جابر عصفور ـ بغداد ـ دار آفاق عربية ـ 1980.

ـ لحمداني، حميد ـ أسلوبية الرواية ـ الدار البيضاء ـ منشورات دراسات سال ـ ط 1 ـ 1989.

ـ مدخل إلى السيميوطيقا ـ مقالات مترجمة ودراسات ـ جزآن ـ إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد الدار البيضاء ـ ط 2.

ـ المرزوقي ـ أبو علي أحمد بن محمد الحسن ـ شرح ديوان الحماسة ـ نشرة أحمد أمين وعبد السلام هارون ـ القاهرة ـ مطبعة لجنة التأليف ـ 1951 ـ ط 1.

ـ المسدي، د .عبد السلام ـ الأسلوبية والأسلوب ـ الدار العربية للكتاب ـ ط 2 ـ 1982.

ـ المسدي، د .عبد السلام ـ النقد والحداثة ـ بيروت ـ دار الطليعة ـ ط 1 ـ 1983.

ـ مفتاح، د .محمد ـ تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ـ دار التنوير . ط 1 .1985

ـ مونان، جورج ـ مفاتيح الألسنية ـ ترجمة الطيب البكوش ـ تونس ـ منشورات الجديد .1981

ـ نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس ـ ترجمة إبراهيم الخطيب ـ بيروت ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدي ـ ط 1 ـ 1982.

ـ هوكز، تونس ـ البنيوية وعلم الإشارة ـ ترجمة: مجيد الماشطة ـ مراجعة د .ناصر حلاوي: دار الشؤون الثقافية ـ بغداد/ط 1 ـ 1986.

ـ الواد، حسين ـ في مناهج الدراسات الأدبية ـ الدار البيضاء ـ منشورات الجامعة 1984.

ـ ويليك، رينيه ووارين، أوستن ـ نظرية الأدب ـ ترجمة محي الدين صبحي ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ 1972.

ـ ياكوبسون، رومان ـ قضايا الشعرية ـ ترجمة محمد الولي ومبارك خمسون ـ الدار البيضاء دار توبقال للنشر ـ ط 1 ـ 1988.

«المجلات»

1 ـ مجلة آفاق المغربية ـ العدد 6 ـ 1987

2 ـ مجلة الأقلام ـ العدد 11، 12 ـ 1989

3 ـ مجلة الأقلام ـ العدد 9 ـ 1989

4 ـ مجلة الأقلام ـ العدد 8 ـ 1990

5 ـ مجلة الثقافة الأجنبية ـ العدد 1 ـ 1982

6 ـ مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ـ العدد 1 ـ 1987

7 ـ مجلة العرب والفكر العالمي ـ العدد 3 ـ 1988

8 ـ مجلة الفكر العربي المعاصر ـ العدد 38 ـ 1986

9 ـ مجلة الفكر العربي المعاصر ـ العدد 44 ـ 45

10 ـ مجلة الكرمل ـ العدد 11 ـ 1984

11 ـ مجلة المجمع العلمي العراقي ـ ج 3، 3 ـ المجلد 40 ـ 1989

«المصادر الأجنبية»

1 Culler, Jonathan the pursuit of signs, semiotics, literature Deconstruction Routledge Kegan paul 1981.

2 Culler, Jonathan Structuralist poetics Routledge and Keg. Paul London and Henley 1977.

3 Frye, Northrop Anotomy of criticism Princeton University Press Princeton, New Jersey 1971.

4 Lane, Michael Editor Structuralism, Areader.

5 Riffaterre, Michael Semiotics of Poetry Indiana University press Methuen 1978.

6 Todorov, Tzvetan French literary theory today Editor by Tzvetan Todorov translated by R. Carter cambridge University PRess, 1980.

7 Tompkins, Jane. P. Editor Reader response criticism the Johns Hopkins University press Baltimore and London 1980.

«الموسوعات الأجنبية»

1 Princeton Encyclopedia of poetry and poetics Editor by: Frnak J. Warnk and Hardison princeton University press, New Jersey 1981.

2 Encyclopedic Dictionary of the siences of language Oswald, Ducrot and Tzvetan Todorov 1979.

3 The Encyclopedia Americana.

الفهرس

صدر عن المركز الثقافي العربي

* **القصيدة والنص المضاد**
تأليف: عبدالله الغذّامي
الطبعة الأولى، 1994.

* **السردية العربية**
(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)
تأليف: عبدالله إبراهيم
الطبعة الأولى، 1993.

* **تحليل الخطاب الروائي**
(الزمن ـ السرد ـ التبئير)
تأليف: سعيد يقطين
الطبعة الثانية، 1994.

* **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**
تأليف: بشرى موسى صالح
الطبعة الأولى، 1994.

* **اللغة الثانية**
(المنهج والنظرية الأدبية والممارسة النقدية)
تأليف: فاضل ثامر
الطبعة الأولى، 1994.

* **الكنز والتأويل**
(قراءات في الحكاية العربية)
تأليف: سعيد الغانمي
الطبعة الأولى، 1994.

* **إنشاد المنادى**
(قراءة في شعر هولدرلن وتراكل)
تأليف: مارتن هيدجر ـ ت: بسام حجار
الطبعة الأولى، 1994.

* **السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)**
تأليف: فيليب لوجون، ت: عمر حلي.
الطبعة الأولى، 1994.

* **قصة حياتي**
تأليف: شارلي شابلن. ت: كميل داغر
الطبعة الأولى، 1994.

* **العروي وحداثة الرواية**
(قراءة في نصوص العروي الروائية)
تأليف: صدوق نور الدين
الطبعة الأولى، 1994.

* **التلقي والتأويل** (مقاربة نسقية)
تأليف: د. محمد مفتاح
الطبعة الأولى، 1994.

* **ذخيرة العجائب العربية**
تأليف: سعيد يقطين
الطبعة الأولى، 1994.

* **الصورة الفنية**
(في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)
تأليف: جابر عصفور
الطبعة الثالثة، 1992.

* **الرواية والتراث السردي**
(من اجل وعي جديد بالتراث)
تأليف: سعيد يقطين
الطبعة الأولى، 1992.

* **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**
تأليف: نصر حامد ابو زيد
الطبعة الأولى، 1992.

* **نسيج النص**
(بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً)
تأليف: الأزهر الزناد
الطبعة الأولى، 1994.

* **الاختلاج اللساني**
تأليف: نعيم علوية
الطبعة الأولى، 1992.

* **ست محاضرات في الصوت والمعنى**
تأليف: رومان ياكوبسون
ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح.
الطبعة الأولى، 1994.

* **المشاكلة والاختلاف**
تأليف: عبدالله الغذّامي
الطبعة الأولى، 1994.

* **معجم الأشواق**
تأليف: بسام حجار
الطبعة الأولى، 1994.

مفاهيم الشعرية

دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم

هل استطاعت الشعرية بمختلف مفاهيمها النظرية أن تفسر أو تجلي الرسائل الشعرية كلها؟

إن البحث في شعرية النصوص الإبداعية سيبقى دائماً مجالاً خصباً لتصورات ونظريات مختلفة، ذلك أن «الشعر كالسراء والشجاعة والجمال، لا يُنتهى منه إلى غاية».

وسيبقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائماً وأبداً، ومهما نُظِّر في الشعرية، وعلى الرغم من كل الكلام الذي قيل فيها، سيكون من الأجدى جمالياً أن نعد الشعرية قضية تحمل دائماً في طياتها المسكوت عنه، لكي نفتح أفقاً جديداً للاستكشاف، وندشن أرضاً بكراً لا تحدها أية حدود تعسفية تكبح حيويتها.

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص . ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب

Thanks to
assayyad@maktoob.com

To: www.al-mostafa.com